MUZYKA POLSKA

1938

SPIS RZECZY ZA ROK 1938

ARTYKUŁY

WSPOMNIENIA, PRZYCZYNKI, REPORTAŻE

SPRAWOZDANIA

Z RUCHU MUZYCZNEGO

VARIA

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI i S-ka.

MUZYKA POLSKA

K. RÉGAMEY: MAURICE RAVEL. — B. RUTKOWSKI: O INWESTYCJACH MUZYCZNYCH. — W. ŻUŁAWSKI: UWAGI NAD ZAGADNIENIEM MUZYKALNOŚCI. — O. STRASZYŃSKI: BLASKI I CIENIE NAGRAŃ PŁYTOWYCH. — K. HŁAWICZKA: ODNALEZIENIE ORATORIUM ELSNERA. — SPRAWOZDANIA. — Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. — Z ORMUZU. — KRONIKA. — LIST DO REDAKCJI. — ERRATA.

I

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ“ UKAŻE SIĘ W KOŃCU LUTEGO 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Styczeń	Zeszyt I (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Jedna z większych luk wydawniczych muzyki polskiej została wypełniona:

Ukazała się w druku

PARTYTURA ORKIESTROWA

OPERY

„STRASZNY DWÓR"

Muzyka St. Moniuszki

Słowa J. Chęcińskiego

TOM PIERWSZY ZAWIERA AKTY
I i II, TOM DRUGI — AKTY III i IV

Wydawnictwo to zostało dokonane przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego. „Straszny Dwór" ukazał się pod redakcją prof. K. Sikorskiego, przy współudziale Komitetu w osobach: dr. Zygmunta Latoszewskiego, prof. Jerzego Lefelda, prez. Mariana Mrozowskiego, dr. Henryka Opieńskiego, dr. Juliana Pulikowskiego i dyr. Teodora Śledzińskiego

Dr Konstanty Régamey

MAURICE RAVEL

7. III. 1875 — 28. XII. 1937.

Mało o którym kompozytorze współczesnym tak trudno napisać coś nowego i oryginalnego jak o Ravelu, do tego stopnia jego charakterystyka muzyczna jest prosta, wyraźna i ustalona. I w tym właśnie leży wartość tego bezsprzecznie największego i najbardziej „francuskiego" z muzyków współczesnej Francji. Bo utrzymanie swojej własnej, niezmiennej i bezproblematycznej linii, przy równoczesnym żywym kontakcie z nowymi prądami, zachowanie przez prawie 40 lat swojej indywidualnej sylwetki w epoce, kiedy tak wielka ilość prądów i haseł wytrąca każdego z równowagi, kiedy z zawrotną szybkością zmieniające się kierunki każą każdemu nowemu, parę lat liczącemu „pokoleniu" artystów z pogardą spoglądać na swoich poprzedników, sprawiają iż niejedna miernota zdobywa rozgłos tylko dzięki etykietce przynależności do tej lub owej grupy, z drugiej zaś strony jednostki prawdziwie wartościowe w zgiełku sprzecznych wpływów i teorii gubią i marnują swój talent — pozostanie w takiej atmosferze od początku do końca sobą jest rzeczą naprawdę zdumiewającą. Ta jedyna w swoim rodzaju bezkompromisowość postawy nie polegała, jak to się wielu „modernistom" zdarza na upartym hodowaniu swojej, dla nikogo nie zrozumiałej i przez wszystkich nie lubianej twórczości, wręcz przeciwnie, muzyka Ravela jest w zasadzie swojej przystępna, jednak nigdy nie płytka i nie banalna. Łatwo jest zachować swoją bezkompromisowość tworząc muzykę zasadniczo nie podobną do wszystkiego co jest znane i popularne; znacznie trudniej jest operować elementami dobrze znanymi, trafić łatwo do szerokiej publiczności i przy tym nigdy nie zniżyć poziomu, nigdy nie pozwolić sobie na kompromis, na schlebianie niewybrednym gustom. To

uparte odżegnywanie się od łączności z jakąkolwiek grupą artystyczną, ta niezależność od wszelkich wpływów i aktualnych haseł sprawiały, iż życie twórcze Ravela wcale nie było tak łatwe i usłane różami, jak o tym można by było sądzić na podstawie olbrzymiej i wcześnie zdobytej sławy, jaką jego twórczość cieszy się na całym świecie. Tej swojej postawie zawdzięczał Ravel na początku swej kariery zabawny teraz dla nas fakt: przy powtórnym ubieganiu się o „Prix de Rome" nie został w ogóle dopuszczony do rozgrywek. Temu samemu bezkompromisowemu stanowisku zawdzięczał również pewne lekceważenie, z jakim go zwłaszcza we Francji traktowało powojenne pokolenie muzyczne. A jednak tak jak niepowodzenie przy „Prix de Rome" nie wpłynęło w najmniejszym stopniu na „utradycyjnienie" jego twórczości, podobnie owo powojenne lekceważenie, które należało niejako do zasad snobizmu muzycznego, nie skłoniło go do porzucenia własnej linii i poddania się wpływowi aktualnych prądów. I w rezultacie jego postawa okazała się zwycięską; przez te 40 lat działalności muzycznej, przerywanej jedynie latami wojny i ciężkim okresem przedśmiertnej choroby, przetrwał jako pion muzyki francuskiej, jako ośrodek równowagi w czasach najgwałtowniejszych wstrząsów, jako symbol stylu francuskiego. To co uważamy za muzykę najbardziej francuską, nawiązującą do klawesynistów XVII i XVIII wieku, w dobie współczesnej skrystalizowało się dopiero w twórczości Ravela i na długo chyba jeszcze pozostanie nierozerwalnie z jego muzyką związane.

* * *

W momencie tym nasuwa się inne nazwisko, które często też podawane jest jako symbol „du pur style français", zwłaszcza jeśli chodzi o przeciwstawienie tego stylu muzyce niemieckiej — nazwisko Klaudiusza Débussy'ego. W związku z tym imieniem wyłania się jedyna chyba sporna kwestia dotycząca roli Ravela w muzyce współczesnej — kwestia jego stosunku do impresjonizmu. Na ogół traktuje się Ravela jako impresjonistę, a więc jako „wyznawcę" Débussy'ego, który w krótkim czasie jednak wystąpił z reakcją przeciw impresjonizmowi. Sprawa jest o tyle zagmatwana, że jeżeli wyłączymy Ravela z grupy impresjonistów, któż w tej grupie poza Débussym zostanie? Bo trudno mó-

wić o wpływie Dukasa lub Roussela, którzy jedynie „zaczynali" impresjonistycznie, a poza nimi pod etykietką impresjonizmu znajdziemy tylko parę mało znaczących imion. Dalej: ravelowskie najbardziej impresjonistyczne utwory jak „Szecherezada" (1898), „Jeux d' eau" (1901), „Mizoirs" (1905) są prawie równoczesne z pierwszymi impresjonistycznymi kompozycjami Débussy'ego, odejście zaś Ravela od stylu impresjonistycznego nastąpiło wcześniej, zanim Débussy w pełni rozwinął ten styl. W rezultacie niebardzo można mówić o należeniu Ravela do pewnej już skrystalizowanej szkoły impresjonistycznej, ani o jego „wystąpieniu" z tej szkoły lub jej zwalczaniu. Zagadnienie sprowadza się raczej do stosunku twórczości Debussy'ego i Ravela, a jeśli już koniecznie chcemy operować terminem „impresjonizmu", definiującym pewien niewątpliwie bardzo ważny w dziejach nowej muzyki, ale znacznie krótkotrwalszy i mniej sprecyzowany niż w malarstwie prąd, to powinniśmy raczej postawić zagadnienie w ten sposób: Ravel razem z Débussym (do którego zresztą należy pierwszeństwo) był współtwórcą pewnego stylu, który by Niemcy nazwali „Ur-impressionismus", i którego impresjonizm polegał raczej na pewnych ogólnych wytycznych: reakcji przeciw ciężkiej uczuciowości i symboliczności muzyki niemieckiej na pejzażyzmie i malowniczości w tematyce, a co za tym idzie, na zwróceniu większej uwagi na koloryt brzmienia i wzbogacenie i wysubtelnieniu instrumentacji. Impresjonizm Roussela czy Dukasa też poza te ogólne zasady nie wychodził. Po krótkim stosunkowo czasie równoległego rozwoju, drogi Débussy'ego i Ravela rozchodzą się, ale właśnie nie można powiedzieć, który z nich „wystąpił" ze szkoły, kto znalazł się w reakcji przeciw komu. Po prostu obaj zaczęli rozwijać *te same założenia* na innej drodze. Débussy dopiero wtedy wytwarza wszystkie szczegółowe cechy *muzycznego* impresjonizmu, podawane jako typowe dla tego kierunku (a w gruncie rzeczy charakterystyczne tylko dla Débussy'ego i jego epigonów) właściwości melodyki, harmoniki, wyjścia poza tonalizm poprzez gamę całotonową itd. i dopiero wtedy następuje w jego twórczości roztopienie się w barwie, odwrót od formy tak niegdyś zwartej w jego młodzieńczych utworach, odwrót tak radykalny, że nie mogą go zatrzeć próby wskrzeszenia formy w kompozycjach z ostatnich lat życia. Ravel tego okresu amorfizmu nigdy nie przechodził, wolni od wpływów pozostali również Rous-

sel i Dukas, a nawet taki epigon impresjonizmu jak Caplet szybko się z tego amorfizmu otrząsnął. A pomimo to amorfizm wciąż się podaje jako jedną z najistotniejszych cech impresjonizmu. Świadczy to tylko albo o chęci przeprowadzenia zbyt ścisłej analogii do impresjonizmu w malarstwie, albo też o indentyfikowaniu impresjonizmu z postacią Débussy'ego[1]. Z drugiej strony gmatwa jednak obraz muzyki francuskiej na przełomie wieków XIX i XX.

* * *

Jakież pierwiastki twórczości Ravela były wspólne z Débussym, albo wyrażając się bardzo nie ściśle, lecz zgodnie z utartą terminologią, „pod jakim względem Ravel pozostał impresjonistą"? Był nim przede wszystkim w kolorycie brzemieniowym. W wysubtelnieniu sztuki instrumentacyjnej poszedł znacznie dalej niż jego poprzednicy, stając się jednym z największych mistrzów instrumentacji w naszych czasach. W tej dziedzinie pozostał impresjonistą aż do ostatnich lat. Podczas gdy „szóstka" wprowadziła do orkiestry francuskiej efekty jaskrawe, często trywialne, podczas gdy w późniejszej muzyce Roussela orkiestra stanowi polifoniczny zespół, z którego dla większej słyszalności usunięte zostały wszelkie „kolorki" i ozdoby — utwory Ravela wciąż są przykładem mieniącej się najsubtelniejszymi odcieniami gry barw, wciąż są niezrównanym wzorem przejrzystej i oszczędnej w środkach „francuskiej" instrumentacji. Jeszcze w jednym ze swych ostatnich dzieł, w tak popularnym „Bolero" uczynił z gry barw instrumentalnych podstawowy czynnik formotwórczy.

Poza tym łączy Ravela z Débussym antyromantyczna postawa, owa słynna „wstydliwość emocji". I tu Ravel idzie dalej od swego poprzednika. Débussy zredukował romantyczną „uczuciowość" do impresjonistycznej „nastrojowości", ale w tej nastrojowości pozostaje nieraz nie mniej subiektywny i nie mniej

---

[1]) Chodzi mi w tych wszystkich rozważaniach oczywiście o „impresjonizm", jako o nazwę pewnego historycznego prądu muzycznego, nie zaś o ogólne określenie pewnego zespołu cech, bo w tym ostatnim rozumieniu możemy używać tego pojęcia znacznie swobodniej. Np. Mersmann interpretując impresjonizm jako amorfizm, ekspresjonizm zaś jako najściślejszy formizm, wynajduje miejsca impresjonistyczne i ekspresjonistyczne w muzyce Beethovena.

szczery od romantyków. Dla Ravela według jego własnych słów „szczerość jest w sztuce najprymitywniejszą rzeczą". Gdy programowa treść niektórych jego dzieł wymaga wyrażenia tych lub owych uczuć, posługuje się jedynie dyskretnymi aluzjami, ledwo uchwytnymi zaznaczeniami uczuć, „Andeutungen", jak to określa Mersmann, który w swojej kapitalnej książce o „Nowej muzyce" wykazuje przez porównanie „Godziny Hiszpańskiej" z „Pelleasem i Melisandą", jak znacznie bardziej w stosunku do Débussy'ego oczyszcza Ravel swoją ekspresję muzyczną od konkretnej i bezpośredniej emotywności. To operowanie „aluzjami" muzycznymi stanowi jeden z ulubionych środków ekspresji muzycznej Ravela, który posługuje się nim często później, nawet kiedy mu nie chodzi o zatarcie momentu uczuciowego. Nieraz przy pomocy kilku dyskretnych „chwytów" rytmicznych, melodyjnych czy harmonicznych stwarza Ravel pełny obraz stylistyczny, tak jakby kilkoma kreskami malował portret (np. „La Valse").

Głównym jednak środkiem, przy pomocy którego zwalcza Ravel sentyment w muzyce, jest niezmiernie drobiazgowe opracowanie dzieła, cyzelatorstwo artystyczne, owo przysłowiowe „métier", które na długi czas stanie się jednym z głównych haseł muzyki francuskiej. Bo nie chodzi mu o to, by muzyka w zasadzie swej była oschła, pozbawiona momentu wzruszeniowego. Zwalcza tylko bezpośrednie „spowiadanie się", bezwstydne, nieopanowane wyładowywanie swoich uczuć. Nie ulega wątpliwości, że sam Ravel był obdarzony uczuciowością muzyczną, która przebijała w niejednym z jego utworów (np. L'enfant et les Sortilèges", „Koncert na lewą rękę" itd.), i z którą, jak się sam przyznawał, musiał walczyć. Ale właśnie z tych zmagań z wszelką łatwizną wychodzącą „bezpośrednio spod pióra", albo, jak by powiedział romantyk „płynącą z serca", z tego nieustannego kontrolowania swego „natchnienia", z tego dobrowolnego samoograniczania się, powstawały owe wspaniale wycyzelowane, opracowane w najdrobniejszych szczegółach arcydzieła, które wprawdzie nie miały szczytnych i nadziemskich celów, ale nie miały również w sobie nic zaniedbanego. nic „puszczonego", nic niewykończonego.

I jakkolwiek ten sam szacunek dla „rzemiosła" cechował Débussy'ego, w realizacji tego opracowania różnił się od niego Ravel znacznie. Dla tego ostatniego doskonałość wykończenia

nie polegała jedynie na wygładzeniu i wypolerowaniu strony brzmieniowej, na jak najdoskonalszym wykorzystaniu możliwości orkiestry, na wycyzelowaniu szczegółów — była to dla niego przede wszystkim doskonałość formy. Ten pociąg do jasnej, przejrzystej odznaczającej się francuską „clarté" formy cechował od początku muzykę Ravela i od początku łączył się u niego z kultem dla muzyki wielkich klawesynistów francuskich [2]). Utwory jak „Menuet antique", „Pavane pour un infante défunte" etc. pochodzą z tej samej epoki, co najtypowsze „impresjonistyczne" utwory. Największym hołdem złożonym muzyce klawesynowej jest cykl „Tombeau de Couperin". Te „klasyczne" utwory Ravela bynajmniej nie są jakimś naśladownictwem, rozmyślnym cofnięciem się. Są to raczej próby komponowania przy pomocy nowoczesnych środków w duchu tamtej epoki. Faktura więc tych utworów, ich harmonika, nawet melodyka i rytmika, są nowe, świeże i oryginalne, ale nastrój utworu, jego charakter brzmieniowy, przede wszystkim jasność i przejrzystość budowy przypominają muzykę z epoki Couperina. I jeszcze podobieństwo to jest podkreślone kilkoma, prawie nieuchwytnymi „aluzjami", drobnymi chwytami, świadczącymi o bardzo subtelnym wniknięciu w najskrytsze cechy stylu klawesynowego.

Ten rodzaj „naśladownictwa", niezwykle plastycznego zaznaczania subtelnymi, drobnymi szczegółami najistotniejszego charakteru stylu i tworzenia na tym tle nowego i oryginalnego dzieła, jest bardzo typowy dla twórczości Ravela. Cały szereg jego utworów należy do tej kategorii: „La Valse", „Tzigane", „Bolero", „Koncert fortepianowy", który według własnych słów Ravela miał być skomponowany w duchu koncertów Saint-Saënsa, „Koncert na lewą rękę", który pod pewnymi względami stanowił transpozycję stylu lisztowskiego. Źródłem tych jego utworów były najrozmaitsze elementy stylistyczne: muzyka hiszpańska lub klawesynowa francuska, walczyk Straussowski lub wirtuozeria Liszta, cygańskie chwyty skrzypcowe lub mozartowski klasycyzm, zawsze jednak w rezultacie powstawała nowa, oryginalna i zawsze ravelowska muzyka. Chociaż potrafił bardzo oszczędnymi środkami świetnie podkreślić najistotniejsze

---

[2]) Podobnie Debussy miał kult dla tych klawesynistów, jednak stosował w praktyce twórczej te zamiłowania jedynie w młodzieńczym okresie.

cechy stylu, nie zatracał przy tych naśladownictwach nic z własnego stylu i tym zasadniczo różni się od Strawińskiego, w którego twórczości powojennej „pastiche'e" odgrywają dosyć dużą rolę, wywołując jednak za każdym razem zmianę nieraz dość radykalną charakteru twórczości.

Sposób, w jaki Ravel traktuje dawne elementy stylistyczne, tłumaczy również jego stosunek do współczesnych prądów. Nie unika on ich, przeciwnie, nieraz zużytkowuje nowe zdobycze. O swoim stosunku do Schönberga sam powiada[3]) „Nie należy obawiać się naśladownictwa. Ja na przykład przystąpiłem do szkoły Schönberga, żeby napisać moje „Poematy Mallarni'ego" a zwłaszcza „Les Chausons Madécasses", gdzie, podobnie jak w „Pierrot Lunaire", nastrój ma u podstawy bardzo ścisły kontrapunkt. Jeżeli z tego nie wynikł naprawdę Schönberg, powodem jest, że ja mniej się obawiam w muzyce wdzięku, którego on unika aż do ascetyzmu i męczeństwa".

W rezultacie nawet pomimo oficjalnego przyznania się do rodowodu tych kompozycyj, powstały utwory czysto ravelowskie. Tkwi w tym tajemnica „naśladownictw" Ravela. Sięgał do najrozmaitszych wzorów nie z braku własnej inwencji, lecz traktował je jako problemy formalne. Tak jak się tworzy oryginalną muzykę w już istniejących schematach formalnych, tak Ravel tworzył własną i oryginalną muzykę w już danych schematach stylistycznych. Tak jak się komponuje sonatę lub fugę, tak Ravel komponował „Couperina" lub „Schönberga", walczyk wiedeński lub rapsodię hiszpańską. Ale miał tę czarodziejską zdolność przemieniania wszystkiego za jednym dotknięciem, nadawania elementom najbardziej różnorodnym cech swojej niepowtarzalnej, precyzyjnej, czystej, wycyzelowanej, w stu procentach wykończonej muzyki. Umiał w ten sposób sublimować najbanalniejszy materiał, to też nie potrzebował dla stworzenia rzeczy oryginalnej, sięgać do całkiem nowych i rewolucyjnych środków. Miał dar odświeżania najbardziej zużytych rekwizytów przy pomocy drobnych, nieraz nieuchwytnych retuszów. I ci co nie chcieli ocenić tego wyjątkowego talentu, co umieli dostrzec jedynie prostotę i banalność materiału, jakim się posługiwał, obdarzali go lekceważeniem, zarzucając jego muzyce łatwość i bezproblematyczność. Nie rozumieli, że udało mu się dokonać rze-

---

[3]) „Revue Musicale", 113, Mars 1931, str. 194.

czy stokroć trudniejszej od wymyślania nowych systemów dźwiękowych: w naszej dobie wyczerpania środków stworzyć przy pomocy dawnych i niezbyt rewolucyjnych środków muzykę świeżą, oryginalną i trwałą.

Bronisław Rutkowski

O INWESTYCJACH MUZYCZNYCH

Niedomagania naszego życia muzycznego jeśli usuwamy, leczymy na jakimś jego odcinku, to zazwyczaj tylko doraźnie, od wypadku do wypadku. Tu i ówdzie coś się zorganizuje na poczekaniu: jakiś koncert, jakiś wyjazd „reprezentacyjny", jakiś zespół, wielką orkiestrę, a nawet balet; ten i ów otrzyma jakąś zapomogę, subwencję, nagrodę lub stypendium. Trudno jednak w tym wszystkim dopatrzyć się jakiejś głębszej myśli przewodniej organizacyjnej i artystycznej. Wydaje się, iż chodzi tu głównie o doraźne efekty. Stąd z dnia na dzień, z roku na rok, narastają zaległości, zaniedbania, braki itp., które z biegiem czasu stają się coraz trudniejszymi do rozwikłania, do naprawienia. O niektórych przynajmniej pamiętamy i od czasu do czasu o nich mówimy: Filharmonia warszawska, Opera stołeczna, szkolnictwo muzyczne, muzyka w szkole ogólnokształcącej, muzyka w kościele. Jest natomiast sporo takich niedomagań i przeoczeń muzycznych, o których przestaliśmy głośno mówić i z którymi niejako już pogodziliśmy się. Właśnie o niektórych z nich chcę tutaj przypomnieć.

Trudno i darmo, dobrze to jest czy też źle, ale współczesne życie muzyczne skupia się głównie w sali koncertowej. Dobrą muzykę, w dobrym wykonaniu znajdujemy narazie jedynie w publicznych salach koncertowych. Szczególnie u nas, gdzie nie ma zwyczaju muzykowania w domach prywatnych i organizowania prywatnych wieczorów muzycznych, sala koncertowa staje się jedynym miejscem muzyki. Zdawałoby się tedy, iż jednym z pierwszych warunków planowej organizacji ruchu muzycznego i życia muzycznego będzie zainteresowanie się odpowiednich czynników salami koncertowymi. Nie mam danych o salach koncertowych wszystkich większych miast Polski, chociaż ogólnie

wiadomo, iż sprawa ta przedstawia się bardzo smutno, natomiast mogę mówić o salach koncertowych Warszawy, w której bądź co bądź skupia się polski ruch muzyczny. Wielka, piękna, z wspaniałą akustyką sala Filharmonii warszawskiej jest w stolicy bodaj jedyną odpowiednią salą koncertową. Niestety, dziś jest to raczej sala kinowa, a nie koncertowa, gdyż jedynie wieczory piątkowe oraz poranki i popołudniówki niedzielne są w tej sali zarezerwowane na produkcje muzyczne, resztę eksploatuje kino. Mając grube pieniądze, można tę salę wynająć i w dnie kinowe, ale oczywiście — nie wielu artystów, szczególnie polskich, może na to sobie pozwolić. Czyli — sala ta dla wirtuozów polskich i dla organizacyj muzycznych naogół nie jest dostępna. Zresztą, sala Filharmonii warszawskiej w założeniu swoim jest salą wielkich koncertów symfonicznych, mniej ona nadaje się na recitale i koncerty kameralne. Pozostaje więc jedyna sala koncertowa, mniej więcej dla muzyków dostępna, sala Konserwatorium warszawskiego. Brzydka, nieprzytulna, ciasna, bez wentylacji, nieodpowiednio oświetlona, nadomiar złego — fatalną ma akustykę. Każdy z wykonawców morduje się tu z brzmieniem swojego instrumentu lub swojego głosu. W czasach dzisiejszych wiele się mówi i pisze o urządzeniach wnętrza. Możeby jaki Jastrzębowski, Szczepkowski lub Kotarbiński zajrzał kiedy do sali Konserwatorium i głośno potem powiedział dygnitarzom od propagandy itp., że sala ta niedźwiedzią przysługę czyni naszej kulturze i prestiżowi państwa naszego. Wszak na estradzie tej salki występują najwybitniejsi muzycy całego świata, a na koncerty przychodzą tu ambasodorowie i posłowie państw obcych i prawdopodobnie widzą i te „wspaniałe" lustra wejściowe i „pięknie" zakratowane kaloryfery i „bogate" zasłony na oknach i skład starych fortepianów na niezdarnej estradzie i świetnie „pasujące" do tej sali „stylowe" krzesełka itp. itp.

W ostatnich latach sporo w Polsce wybudowano okazałych gmachów: ministerstwa, banki, urzędy wielkie i małe, kasyna, kina, a nawet kawiarnie. Cieszymy się z ich okazałości, podobno reprezentują one styl i rozmach współczesnej kultury w Polsce. A muzyka — to co? ma się gnieździć w ciasnych, brudnych, niewygodnych i przestarzałych salkach? A zresztą, pomijając reprezentacyjny charakter sal koncertowych, szczególnie w stolicy, chyba i tej garstce Polaków, wrażliwych na piękno muzyczne też

coś się należy. Dodać trzeba, że i z tej jedynej w Warszawie sali koncertowej uczyniono przedsiębiorstwo handlowe, wydzierżawiając ją prywatnej agencji koncertowej. I niechże w tych warunkach rozwija się normalny ruch koncertowy!

Drugim nie mniej poważnym i krzyczącym niedomaganiem jest brak u nas dobrych instrumentów. Rozpocznijmy od fortepianów. Aby się dowiedzieć o stanie tych uniwersalnych instrumentów w naszych miastach prowincjonalnych i miasteczkach porozmawiajmy z wykonawcami koncertów ormuzowych, opowiedzą nam oni o tych rozklekotanych, nie trzymających stroju, z przestarzałą mechaniką fortepianach i pianinach. Taki Blüthner w dobrym stanie w Święcianach jest unikatem na całą Wileńszczyznę. W większości wypadków instrumenty te nie nadają się nie tylko do gry solowej, ale nawet i do akompaniamentów. I jak tu w tych warunkach mówić o rozbudzeniu u nas, na prowincji ruchu koncertowego! Niewiele lepiej sprawa ta przedstawia się w naszych większych miastach, a nawet i w stolicy. W Konserwatorium warszawskim nie ma żadnego koncertowego fortepianu w stanie możliwym do publicznych produkcji, na estradzie Filharmonii stoją fortepiany leciwe, zasłużone jubilaty, mocno już spracowane. Skórkowanie, klejenie, reperacje niewiele już im pomagają. I co gorsze — nie można już znaleźć dobrych koncertowych fortepianów i w wielkich warszawskich firmach instrumentów muzycznych, nie ma więc i tej możności — wynajęcia ich na poszczególne koncerty. Wkrótce może dojść do tego, iż każdy wybitny pianista, jadąc na koncerty do Warszawy, będzie musiał zabierać ze sobą własny fortepian, jak to już czyni Hofmann.

Może nieco lepiej przedstawia się sprawa z instrumentami smyczkowymi. Chociaż i tutaj bezwartościowe, tandetne skrzypce czeskie zalały muzyczny rynek polski, to jednak u niejednego zawodowego skrzypka znajdzie się u nas i dobry starowłoski instrument, niejeden może pochwalić się brzmieniem swoich skrzypiec. Gdy porównamy jednak — ile tych wartościowych instrumentów smyczkowych mają muzycy innych krajów, a ile nasi, to się okaże, że nie jesteśmy pod tym względem bogaci. Łatwo to zresztą stwierdzić, uczęszczając na koncerty przyjezdnych skrzypków, wiolonczelistów lub zespołów kameralnych. Niejako z zasady mają oni instrumenty znakomite. Nie

można tego powiedzieć o naszych wirtuozach skrzypcowych lub zespołach kameralnych i często chropowate brzmienie jest u nich wynikiem jedynie marnych instrumentów.

A już wprost katastrofalnie przedstawia się u nas sprawa instrumentów dętych, szczególnie drewnianych. Niedokładności intonacyjne drewnianych instrumentów dętych stały się w orkiestrze Filharmonii warszawskiej wprost przysłowiowe. Ale warto sprawdzić w jakim one są stanie. Przestarzałe typy i w dodatku — bardzo zużyte. Najlepszy wirtuoz nie wydmucha z nich całej skali pięknie i czysto brzmiącej. Podziwiamy brzmienie instrumentów dętych w orkiestrach francuskich i angielskich. Warto jednak byłoby porównać — jakie oni tam posiadają instrumenty, a na jakich grają u nas.

Problem instrumentów muzycznych jest u nas wyjątkowo ważny i palący, niestety, nie dostrzegamy jakoś jego aktualności i bagatelizujemy go. Braki w tej dziedzinie wielki wpływ wywierają na poziom naszego życia muzycznego.

I jeszcze jedno niedomaganie. Zbudowano w Polsce w latach ostatnich sporo — chwała Bogu — okazałych gmachów dla szkół powszechnych i zawodowych, gimnazjów i uniwersytetów, podziwiamy CIWF i stadiony sportowe. A czy zbudowano choć jeden skromny gmach dla szkoły muzycznej? Nie. A potrzeby są tu wielkie. Nie mówiąc o prywatnym szkolnictwie muzycznym, które pracuje w warunkach lokalnych najfatalniejszych (proszę odwiedzić Konserwatorium w Wilnie, albo szkołę muzyczną im. Fr. Chopina w Warszawie), w gmachach często najnieodpowiedniejszych, państwowe szkoły muzyczne, za wyjątkiem Konserwatorium w Katowicach, nie mają odpowiednich do ich przeznaczenia i rozwoju gmachów. Budynek Konserwatorium w Poznaniu dosłownie zawalił się, a Konserwatorium warszawskie mieści się w ciasnym i nieodpowiednio urządzonym budynku. Z zazdrością patrzymy na nowe szkoły powszechne i zapytujemy siebie: czy też kiedy doczekamy, iż Konserwatorium warszawskie, najwyższa uczelnia muzyczna w Polsce, będzie miało aż tak piękny własny gmach, jak te szkoły powszechne? I jak w tych warunkach może w Polsce rozwijać się szkolnictwo muzyczne? Nie dziwmy się więc, że jest ono u nas tu i ówdzie anemiczne.

Poruszone tutaj niedomagania naszego życia muzycznego —

a jest ich znacznie więcej, ograniczyłem się tylko do kilku jaskrawych przykładów — nie mogą być doraźnie, jednorazowo naprawione. Wymagają one *stałych inwestycji muzycznych*. Zbudowanie jednej sali koncertowej i jednej szkoły muzycznej, nabycie paru instrumentów muzycznych nie rozwiąże tych spraw. Tutaj powinna być zastosowana systematyczność i ciągłość na długie — długie lata. Rok rocznie jedna sala koncertowa i szkoła muzyczna, rok rocznie kilka nowych instrumentów z każdej grupy. Byłoby to budowaniem mocnych i trwałych fundamentów *materialnych* pod gmach naszej kultury muzycznej. Mówimy o umuzykalnieniu szerokich warstw społecznych, mówimy o rozwoju ruchu muzycznego, a przeoczamy, iż brak u nas do tego *materialnych fundamentów*. Nic tu nie pomoże ani uzdolnienie, ani talent, ani zapał, jeśli nie będą stworzone odpowiednie warunki materialne, bez których życie muzyczne nie może rozwinąć się.

P. S. Przeczytałem napisany artykuł i zastanawiam się — kto to przeczyta. Muzycy? Ale oni o tym dobrze wiedzą! Ci zaś, od których te sprawy są uzależnione, na pewno nie przeczytają tego, a zresztą, gdyby i przeczytali, nie będą uważali tego wszystkiego za ważne i istotne. A więc błędne koło! *B. R.*

Wawrzyniec Żuławski

UWAGI NAD ZAGADNIENIEM MUZYKALNOŚCI

Zakreślając ramy dla rozważań nad kompleksem zwanym muzykalnością, musimy na wstępie rozbić zagadnienie na trzy zasadnicze pytania: *co to jest muzykalność? czym się objawia?* i wreszcie *kto jest muzykalny?* Pierwsze stanowi trudną do uchwycenia istotę problemu, drugie i trzecie będzie już interpretacją praktyczną: zaobserwowaniem cech zewnętrznych muzykalności i związaniem tych cech z jednostką, którą nazwiemy muzykalną.

1. Przede wszystkim musimy odrzucić istnienie muzykalności jako takiej, a związać ją z podmiotem z jego sferą doznań i reak-

cji w stosunku do objektywnego zjawiska dźwiękowego muzyki. *Muzykalność* za tym — biorąc najbardziej ogólnie — *jest to zdolność aparatu psychicznego do poznania i doznawania zjawisk muzycznych,* przy czym warunkiem poznawczym będzie normalne funkcjonowanie władz apercepcyjnych, zarówno psychicznych, jak i fizjologicznych [1]).

Z tak szerokiego określenia wynika, że muzykalność jest pojęciem gradualnym, względnie ciągłym, wahającym się od pewnej dolnej, minimalnej granicy — leżącej, jak się przekonamy znacznie poniżej tego co nazywamy „przeciętną muzykalnością" — aż do objawów fenomenalnych. Absolutny brak muzykalności, czyli muzykalność poniżej wspomnianej dolnej granicy, zalicza się do wypadków patologicznych, jak stwierdzają lekarze i psychologowie.

2. Jeśli chodzi o cechy, którymi muzykalność się ujawnia, to można je podzielić na dwie zasadnicze grupy: pierwsza, to cały szereg uzdolnień, że tak powiem — zewnętrznych, polegających — jak się zdaje — w dużej części na mniejszej, lub większej wrażliwości aparatu słuchowego. Uzdolnienia te można określić wspólnym mianem „słuchu muzycznego". Druga grupa, to czysto psychiczne zdolności, nie związane ściśle ze słuchem muzycznym: zdolność do apercepcji zjawisk muzycznych, zwana pospolicie „rozumieniem" muzyki i wreszcie zdolność do stanów psychicznych muzykoproduktywnych, czyli zdolność do tworzenia dzieł muzycznych.

Wśród uzdolnień pierwszej grupy podstawą będzie rudymentarna *zdolność do różnicowania wrażeń dźwiękowych,* a więc przede wszystkim *rozróżnianie wysokości dźwięków i czasu ich trwania,* a następnie *rozróżnianie barwy i siły dźwięków.* Na tym podłożu opierają się inne cechy słuchu muzycznego, mianowicie *poczucie rytmu, zmysł harmoniczny, zmysł kontrapunktyczny, zdolność do wyobrażenia sobie dźwięków i pamięć muzyczna.* Do wszystkich tych uzdolnień odnosi się to samo zastrzeżenie co do muzykalności wogóle: wszystkie nie posiadają jednolitego kryterium dla kategorycznego stwierdzenia ich istnienia, lub nieobecności. Posiadają tylko rozpiętość nasilenia od minimalnego, aż

---

[1]) Praktyka wykazuje, że ten ostatni warunek nie jest niezbędny. Zaburzenia aparatu słuchowego nie wykluczają muzykalności, czego przykładem będzie choćby Beethoven.

do wyjątkowego. Jedynie zdolność różnicowania wysokości dźwięków i związana z tym zdolność do wyobrażenia sobie dźwięków posiada wyraźniejszy moment graniczny, wprowadzający podział na t. zw. „słuch relatywny" i „absolutny".

Zdolność do różnicowania wysokości dźwięków wymaga *conajmniej* określenia, który z dwóch dźwięków niejednakowej wysokości jest wyższy, a który niższy, jeśli odległość między nimi wynosi przynajmniej małą sekundę. To jest wspomniana dolna granica owego uzdolnienia. O wyższym stopniu uzdolnienia będzie świadczyła możność określenia o jaki interwal są odległe dźwięki, wyczuwane przez osobnika jako różne. Jeśli osobnik potrafi nazwać dźwięki według ich absolutnej wysokości — będzie to „słuch absolutny", jeśli określi tylko interwal dzielący dane dźwięki — będzie posiadał „słuch relatywny". Aparat słuchowy odpowiednio do swej wrażliwości może apercepować minimalne, ułamkowe nawet różnice między dwoma dźwiękami. Będzie to naturalnie świadczyło o posiadaniu przez danego osobnika zdolności do różnicowania wysokości dźwięków w stopniu zaawansowanym. Następnym wymaganiem dotyczącym omawianej zdolności, będzie możność powtórzenia jakiegoś dźwięku głosem, lub na instrumencie [2]) przyczym wielkość odchylenia od rzeczywistej wysokości dźwięku danego będzie znowu świadczyła o stopniu wrażliwości aparatu słuchowego. Rozszerzając skalę wymagań, będziemy żądać umiejętności powtórzenia głosem, lub grą na instrumencie dowolnego interwalu, układu kilku interwali, wreszcie całej melodii.

Jak już było wspomniane łączy się z omówionym powyżej uzdolnieniem możność wyobrażania sobie dźwięków. Objawia się ona w umiejętności wykonania głosem prima vista dowolnych układów dźwiękowych (oczywiście dostępnych dla jednogłosowego, wokalnego wykonania) wyrażonych pismem muzycznym — poczynając od najprostszych stosunków interwalowych, a kończąc na skomplikowanych melodiach, utrudnionych chromatyką i wychodzącymi poza obręb jednej tonacji

---

[2]) Należy zauważyć, że niemożność powtórzenia dźwięku głosem nie przesądza kwestii istnienia danej zdolności, gdyż mogą tu zdarzyć się przeszkody natury fizjologicznej (wadliwa budowa krtani i t. p.). Ostatecznym sprawdzianem będzie instrument.

następstwami dźwiękowymi. Tutaj znowu, jeśli osobnik posiada „słuch absolutny", to wykona daną melodię zachowując bezwzględne wysokości dźwięków, jeśli posiada „słuch relatywny" — to melodja w jego wykonaniu zachowa tylko wzajemny układ interwali. Dalszym, na zewnątrz już niedostrzegalnym objawem zdolności do dźwiękowych wyobrażeń jest pewnego rodzaju ‚wewnętrzne słyszenie" muzyki, to jest poznanie utworu muzycznego drogą wzrokową (przez czytanie nut) i otrzymywanie przy tym podobnych doznań, jak przy poznaniu zapomocą aparatu słuchowego. Że tego rodzaju „słuchanie" muzyki istnieje — wystarczy spojrzeć na muzyków zagłębionych w czytanie skomplikowanych partytur, doznających emocji niemal takich jakby siedzieli wprost na koncercie. Prawdopodobnie właśnie możliwością doznawania muzyki niejako bezpośrednio, z wyłączeniem aparatu słuchowego, tłumaczy się muzyczne funkcjonowanie takiego naprzykład Beethovena. Zaznaczyć przy tym należy, że zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń w tym stopniu nasilenia wychodzi już daleko poza ramy wyobrażeń pojedyńczych dźwięków, czy nawet melodii, a opiera się na zdolnościach, o których będzie mowa później, — jak poczucie rytmu, zmysł harmoniczny i kontrapunktyczny, a także poczucie barwy dźwięku — połączonych ze wspólnym dla wszystkich warunkiem: odrzucenia apercepcji zapomocą aparatu słuchowego.

Następnym rudymentarnym objawem muzykalności będzie *zdolność do określenia, który z dwóch danych dźwięków jest w przebiegu czasowym krótszy, a który dłuższy.* Na tej podstawie buduje się uzdolnienie wyższego już rzędu zwane zazwyczaj *poczuciem rytmu.* Przez poczucie rytmu rozumie się zdolność do powtórzenia rytmicznych układów, od najprostszych motywów począwszy, aż do dłuższych skomplikowanych fraz rytmicznych. W dalszym ciągu idzie poczucie taktu, to jest zdolność do apercepowania pewnych stałych i powtarzających się schematów rytmicznych. Dalej idzie zdolność utrzymania się w tempie, to jest wykonywania przebiegu taktowego w jednakowych odcinkach czasowych, przyczem długość okresu, w którym tempo nie zostanie nieświadomie zmienione zależy od stopnia rytmicznych uzdolnień. Ukoronowaniem poczucia rytmu będzie możność dostrzegania oraz wykonania wszelkich agogicznych fluktuacji i odcieni z jednoczesną zdol-

nością powrotu do tempa zasadniczego. Wreszcie możność apercepowania, a zwłaszcza wykonania jednoczesnego dwóch lub więcej schematów rytmicznych lub taktowych.

Zdolność do różnicowania barwy dźwięków w najprymitywniejszej postaci polega na spostrzeżeniu różnicy jakościowej pomiędzy dwoma dźwiękami, o takiej samej ilości drgań na sekundę, wykonanymi kolejno (i bezpośrednio po sobie) na dwóch różnych instrumentach. Następnym szczeblem powyższego uzdolnienia będzie spostrzeganie tejże różnicy jakościowej w pewnym dłuższym odstępie czasu (np. jednego, lub kilku dni). Prowadzi to w rezultacie do *stałego* rozpoznawania danych instrumentów (a wreszcie wszystkich sobie znanych) po jakości, względnie barwie dźwięków przez nie wydawanych, a wreszcie dostrzegania i rozpoznawania różnic barwy dźwięków w obrębie tego samego instumentu, tylko w innych odcinkach jego skali. Innym objawem zaawansowanej zdolności różnicowania barw dźwiękowych jest odróżnianie jakości dźwięków wydawanych *naraz* przez dwa, trzy a wreszcie cały zespół instrumentów. Dla piszącego partytury orkiestrowe niezbędna jest zdolność wyobrażenia sobie barwy dźwiękowej instrumentów — które w danym utworze stosuje — bez pomocy aparatu słuchowego. Właściwość ta — jak wszystkie inne lepiej, lub gorzej rozwinięta — łączy się ściśle z omówioną wyżej wysoką zdolnością do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń.

Punktem wyjścia *zdolności do różnicowania siły dźwięków* jest możność wartościowania, który z dwóch danych dźwięków był odczuwany jako silniejszy, a który jako słabszy. Na tej podstawie opiera się zdolność do odczuwania, a zwłaszcza odtwarzania najrozmaitszych przemian, odcieni i odchyleń dynamicznych.

Kompleks uzdolnień zwany *zmysłem harmonicznym* zaczyna się od możliwości oceny, czy na dane brzmienie składa się jeden, dwa, trzy, czy więcej dźwięków. Następnie idzie stanowisko wartościujące wobec danych współbrzmień: czy stanowi on dyssonans, czy konsonans? Wyższego stopnia uzdolnienia wymaga dokładne określenie interwali, wchodzących w skład danego współbrzmienia. Dalszym kryterium harmonicznego uzdolnienia jest apercepcja funkcyjnego następstwa współbrzmień, inaczej mówiąc możliwość uchwycenia harmonicznej struktury, a wreszcie stosowanie jej w praktyce t. j.

umiejętność harmonizowania, czyli stosowania harmonicznej faktury do melodji.

Podobnie *zmysł kontrapunktyczny* polega na odróżnieniu od siebie przynajmniej dwóch jednocześnie rozwijających się melodji. W dalszym przebiegu będzie to wyróżnienie poszczególnych melodji z całego splotu polifonicznej faktury, zrozumienie przebiegu tych melodji, a co za tym idzie zrozumienie wielogłosowej struktury. Nakoniec zmysł do strukturalnego kojarzenia ze sobą już w praktyce linearnych elementów muzycznych.

Bardzo ważne i naogół niedość może doceniane znaczenie dla słuchu muzycznego posiada pamięć. Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam odrazu, że chodzi tu o pewien specyficzny gatunek pamięci odznaczający się chwytliwością zjawisk dźwiękowo-muzycznych. Nie wchodząc w psycho-fizjologiczne podłoże i uzasadnienie takiej pamięci, nazwijmy ją dla uproszczenia *pamięcią muzyczną*. Pamięcią muzyczną w najskromniejszym zakresie będzie świadome, lub nieświadome apercepowanie jakiejś prostej, choćby kilkudźwiękowej melodji, tak, aby utrwaliła się ona w nas na czas dłuższy. Pamięć muzyczna, poprzez rozmaite stopnie nasilenia — począwszy od dokładnego zapamiętania melodji dłuższych i skomplikowanych, aż do zapamiętania zawikłanych utworów wielogłosowych, ponadto w zależności od tego, czy zapamiętanie przychodzi po niewielu, czy wielu razach wysłuchania, lub przegrania utworu — dochodzi czasem do rezultatów zadziwiających. Przykładem fenomenalnego nasilenia pamięci muzycznej będzie W. A. Mozart.

W objawach wyżej opisanych pamięć muzyczna występuje, że tak powiem bezpośrednio, jako jedna pomiędzy innymi cechami słuchu muzycznego. Wydaje się jednak pewne, że pamięć tworzy w dużym stopniu podłoże dla wielu z innych opisanych poprzednio uzdolnień. Kto wie, czy „słuch absolutny" nie polega na zdolności zapamiętania subtelnych specyficznych właściwości danego dźwięku, w odróżnieniu od specyficznych właściwości innych dźwięków? Istnieją nieraz jednostki wyczuwające owe właściwości poszczególnych dźwięków, nie będące jednak w stanie ich zapamiętać, t. j. utrwalić tak, żeby przy każdorazowym zetknięciu się z danym dźwiękiem móc go wśród innych rozpoznać. Podobnie zapamiętanie jakości brzmie-

nia dźwięków danego instrumentu jest podstawą do rozpoznawania barw dźwiękowych, możliwość pamięciowego ogarnięcia przebiegu dwóch melodii na raz, jest podstawą zmysłu kontrapunktycznego i tak dalej. Mozart — fenomen pamięci muzycznej — posiada w stopniu fenomenalnego nasilenia wszystkie niemal inne cechy słuchu muzycznego.

Rozpatrując poszczególne uzdolnienia mogliśmy zauważyć, że w wielu wypadkach zazębiają się one między sobą i przeważnie niesposób jest je od siebie oddzielić, aby rozważać osobno. Trzeba niestety stwierdzić, że cechy muzycznego słuchu nie są elementami pierwszymi — przeciwnie, każda z nich stanowi oddzielny kompleks zagadnień, wzajemnie się zazębiających. Zajmowanie się jednak szczegółowo każdym z tych kompleksów rozszerzyłoby ponad miarę ramy niniejszego artykułu.

W drugiej grupie cech, w których muzykalność się objawia, chciałbym na wstępie wyłączyć wspomnianą zdolność do stanów psychicznych muzyko - produktywnych. Stanowi to bowiem osobny kompleks zagadnień określonych wspólnym mianem *problemu muzycznego tworzenia* i — jakkolwiek wiąże się z zagadnieniem muzykalności — tworzy oddzielny — może nawet centralny — dział przedmiotu badań psychologji muzyki. Nawiasem tylko dodam, że dla zdolności tej doniosłe znaczenie posiada wysoka zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń, owe „wewnętrzne słyszenie", tylko już z odrzuceniem *istniejących dotychczas* zjawisk muzycznych.

Podstawą zdolności do t. zw. „rozumienia muzyki" jest *pobudliwość uczuciowa w związku z apercepcją zjawisk muzycznych.* Walter Möller pisze: „...komu język muzyczny jest tak bliski, że muzyka może go zasmucać lub rozweselać — tak blisko ją odczuwa — ten jest muzykalny [3]". Jest to pogląd może zbyt radykalny i jednostronny, temniemniej zaletą jego jest podkreślenie cechy dla kompleksu muzykalności niezbędnej. Taka pobudliwość jest podłożem, z którego wyrasta — na drodze przede wszystkim znajomości podstawowej literatury muzycznej, mówiąc lapidarnie „osłuchania się" z muzyką — zdolność do przeniknięcia najgłębszej, istotnej treści muzycznej.

---

[3]) Por. *Walter Möller.* Musikverständnis für jedermann. Oranienburg, bez roku (wyszło w 1921 r.).

Muzycznej — ale nie „dźwiękowej" — treści, kryjącej się poza całą dźwiękową strukturą utworu, poza formą, poza techniką i środkami kompozytorskimi. Do przeniknięcia muzycznej treści można — mając dostateczne dane psychiczne — dojść drogą intuicyjną względnie apriorystyczną, jednakże wybitną pomocą będzie tu muzyczne wyszkolenie, które pozwoli na ogarnięcie intelektem całej techniczno-dźwiękowej struktury utworu. Chodzi tu przede wszystkim o zapoznanie się z rozmaitością form i stylów muzycznych w tym celu, aby można było osiągnąć właściwą bazę stosownie do formy, stylu i epoki słyszanego utworu. Niezbędną do tego umiejętnością, częściowo wrodzoną, częściowo wyszkoloną, jest zdolność do ujęcia utworu zarówno w każdym aktualnym momencie jego przebiegu, jak i syntetycznego ujęcia całości struktury. I w tej także umiejętności syntetyzowania — jak pisze Lissa — „strukturowania" [4]) — słyszanego dzieła, pamięć muzyczna jest znakomicie przydatna. Wynikiem ostatecznym takiego wyszkolenia oraz przeniknięcia istotnej muzycznej treści jest umiejętność odtwarzania dzieł muzycznych, w sposób taki, aby zarówno cała struktura zewnętrzno-dźwiękowa, jak i — w miarę możności — owa treść muzyczna, zostały dostatecznie uwypuklone.

3. Przechodzimy do konkluzji dotychczasowych rozważań, to jest do odpowiedzi na pytanie: *kto jest muzykalny?* I tutaj musimy podkreślić jeszcze raz, że nie posiadamy ścisłego kryterium dla rozgraniczenia jednostek muzykalnych od niemuzykalnych. Możemy conajwyżej tylko określić dolną granicę — minimum, poniżej którego zachodzą, jak już wspominaliśmy, wypadki tylko patologiczne — no i ewentualną nieosiągalną, idealną górną granicę. Na owo minimum muzykalności złożą się graniczne (minimalne) wypadki posiadania tych cech słuchu muzycznego, które określono poprzednio jako podsta-

---

[4]) Por. *Zofia Lissa:* „O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych" Wiedza i Życie 1937, XII, zesz. 6, str. 383—95. Autorka artykułu — przynoszącego bardzo wnikliwą i ciekawą analizę procesów psychicznych związanych ze słuchaniem muzyki — pisze na wstępie „...przedmiotem badań psychologii muzyki jest ogół zjawisk psychicznych, występujących przy *słuchaniu* muzyki..." (op. cit. 383). W takiej definicji wyeliminowany został całkowicie problem muzycznego tworzenia, należący niewątpliwie do przedmiotu badań psychologii muzyki, powiedziałbym nawet — stanowiący centralny punkt zagadnień, które psychologia muzyki obejmuje.

wowe, rudymentarne. Będzie to: 1) *zdolność odróżnienia, który z dwóch dźwięków odległych od siebie conajmniej o półton jest wyższy, a który niższy;* 2) — jako minimum poczucia rytmu — *określenie, który z dwóch dźwięków jest w przebiegu czasowym dłuższy, a który krótszy, oraz zdolność do wykonywania przez jakiś czas równomiernych, rytmicznych ruchów, czy uderzeń;* 3) *zdolność do stwierdzenia, że ten sam dźwięk wykonany kolejno na dwóch instrumentach różni się od siebie jakościowo (barwą):* 4) *określenie, który z dwóch dźwięków odczuwany był jako słabszy, a który jako silniejszy (głośniejszy).* Ponadto do minimum zalicza się: 5) *posiadanie pamięci* — w sensie cechy ogólno-psychicznej — w stopniu normalnym, według pojęć lekarskich i wreszcie 6) *pobudliwość uczuciowa w stosunku do zjawisk muzycznych.*

Nieistniejącą praktycznie górną granicą byłoby posiadanie wszystkich opisanych poprzednio i szeregu innych mniej ważnych opuszczonych dla streszczania się cech słuchu muzycznego, oraz psychicznych możliwości wniknięcia w strukturę i treść idealną muzyki w stopniu fenomenalnym.

W tych granicach istnieje nieskończona ilość gradacji nasilenia muzykalności u poszczególnych jednostek. Wspólną cechą tych gradacji jest brak równomiernego wyposażenia w poszczególne uzdolnienia. Muzykalność jednostki jest to kompleks *niektórych* (wyjątkowo tylko wszystkich) uzdolnień, o *rozmaitym* poszczególnym ich nasileniu. Niektóre uzdolnienia rozwinięte są w wysokim stopniu, inne w małym, lub też zupełnie nieobecne. Niezbędne są tylko te, które określono powyżej, jako minimum. Braku wrodzonego zmysłu harmonicznego, czy kontrapunktycznego u przedstawicieli okręgów kulturalnych, w których istnieje tylko muzyka jednogłosowa, żadną miarą nie możemy uważać za dowód małej muzykalności.

Niedorozwój niektórych uzdolnień obserwujemy nawet u wielkich kompozytorów. Wiadomo naprzykład, że Schumann w słabym stopniu posiadał zdolność różnicowania barw dźwiękowych. Wagner pisał „Tristana" przy pomocy fortepianu. Dowodzi to, że przełamywanie schematów klasycznej harmonii, którego właśnie w „Tristanie" dokonywał, przekraczało jego zdolność do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń. Wiadomo, że wielu wybitnych kompozytorów nie posiadało t. zw. „słuchu absolutnego".

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestja, czy muzykalność jest właściwością wrodzoną, czy też może być nabyta? Otóż owa dolna granica muzykalności, owe *minimum musi być wrodzone.* Odrzucając jednak wypadki patologiczne, możemy przyjąć, że praktycznie biorąc *każdy wrodzone minimum muzykalności posiada.* Jeśli chodzi zaś o inne uzdolnienia, względnie uzdolnienia wymagane przez minimum, ale wyżej rozwinięte, dające w rezultacie wyższe stopnie muzykalności — to jedne z nich mogą być wrodzone, lub wyszkolone, inne — mogą być nabyte wyłącznie drogą szkolenia. Niewątpliwie spotykamy nieraz ludzi, którzy rodzą się z wysoko rozwiniętymi uzdolnieniami, ale ci, którzy posiadają je w mniejszym stopniu, wreszcie nawet spełniają tylko te wymagania, które określa minimum, mogą wszystkie muzyczne uzdolnienia wykształcić drogą szkolenia, oczywiście w pewnym zakresie tylko. Ludzie obdarzeni „słuchem relatywnym" mogą drogą usilnej pracy dojść do posiadania mniej, lub więcej niezawodnego, „słuchu absolutnego". Zarówno poczucie rytmu, jak zdolność do różnicowania barw dźwiękowych, a wreszcie pamięć muzyczna da się w wysokim stopniu wyszkolić. Przez analizę utworów muzycznych i studia historyczne nad stylami w muzyce dochodzimy do omawianego poprzednio ‚strukturowania" słyszanych utworów muzycznych; przez znajomość literatury muzycznej, przez „wsłuchanie się" i zżycie z arcydziełami mistrzów dochodzimy do przeniknięcia i „zrozumienia" najgłębszej muzycznej treści.

Poza tym dla niektórych uzdolnień wykształcenie jest niezbędne. Można mieć w wysokim stopniu wrodzony zmysł harmoniczny, kontrapunktyczny, poczucie formy, ale rudymentarne objawy tych zdolności dopiero na drodze wyszkolenia mogą dojść do świadomego sformułowania. Ukoronowaniem szkolenia i rozwijania muzykalności wrodzonej będzie zwiększająca się automatycznie potencja do stwarzania sobie dźwiękowych wyobrażeń.

Jakaż jest za tym ostateczna konkluzja? Brzmi ona następująco: 1) *muzykalność w minimalnym* (określonym poprzednio) *stopniu jest cechą wrodzoną każdego normalnego człowieka.* 2) *Muzykalność można* w pewnym zakresie *rozwinąć przez wykształcenie.* 3) *Muzykalność na wyższym stopniu, niż określone minimum może być wrodzona, lub częściowo nabyta.*

A wnioski? — jeden wniosek natury niejako społecznej: po-

za wypadkami wyjątkowymi nie ma ludzi, których „nie warto" by było muzycznie kształcić. *Muzyka i jej pojmowanie są potencjalnie dostępne dla każdego.* Artykuł niniejszy wskazuje, z jakim kapitałem zdolności przystąpić można do nauki muzyki, jakie są cechy muzykalności i jaki jest ich stopniowany przebieg. Jakie cechy muszą być nieodwołalnie wrodzone, a jakie można wyszkolić. Pozostaje jeszcze jedno pytanie: *jak* należy szkolić, aby osiągać omówione w artykule poszczególne stopnie muzykalności? Problem ten wykracza jednak daleko poza ramy rozważań o muzykalności i wchodzi ściśle w zakres dociekań muzycznej pedagogii.

Olgierd Straszyński

BLASKI I CIENIE NAGRAŃ PŁYTOWYCH.

Miłośnicy płyt gramofonowych słuchający coraz to liczniejszych i wspanialszych nagrań płytowych niejednokrotnie uskarżają się na to, że muzyka zarejestrowana na płycie brzmi fałszywie. Jedni narzekają na poszczególne odcinki kompozycji, inni na zmianę tonacji w środku utworu, inni znów na „jęczenie" długich akordów, ciągnionych przez orkiestrę lub nawet poszczególnych nut — jeszcze inni wreszcie twierdzą, że dany utwór idzie od początku do końca np. o ½ tonu za nisko.

Są to bardzo poważne zarzuty. Jeszcze przykrzejszym jest, iż biedni melomani pozostając w nieświadomości zmuszeni są do słuchania transponowanych utworów (— najczęściej do niepokrewnych tonacyj...) i t. p. herezyj muzycznych. O wszystkich tych bolączkach pragnę teraz choć słów kilka powiedzieć.

1) Zmiana tonacji utworu pochodzi stąd, iż puszczamy płytę z niewłaściwą szybkości. Nie mam tu na myśli mechanizmu napędzającego talerz (t. zw. z niemiecka „Werk'u") który może być wprawiony w ruch przez prąd elektryczny, czy przez rozkręcającą się sprężynę. Idzie mi o regulację biegu talerza, którą posiada każdy nawet najprymitywniejszy gramofon. Należy sobie jeszcze uprzytomnić, iż wysokość danego dźwięku nagranego na płytę jest zależna od szybkości obracającej się wraz z talerzem płyty. Im wolniej talerz obraca się — tym jest niższy dźwięk i odwrotnie. Ważnym jest, aby przy reprodukowaniu muzyki płyta obracała się akurat z taką samą szybkością, z jaką obracała się przy nagrywaniu jej w wytwórni. Prawie na całym świecie szybkość ta została znormalizowana i wytwórnie podają ją nawet na każdej etykiecie płyty — jest to 78 obrotów na minutę (SPEED 78, 78 TOURS, 78 UMDREHUNGEN). A zatem, jeśli nadamy naszej płycie 78 obrotów na minutę — możemy być pewni, że otrzymamy

oryginalną tonację — a w każdym razie tę samą, jaka była podczas nagrywania tej płyty. I odwrotnie, jeśli z kamertonem w ręce sprawdzimy, że symfonia A-dur jest grana istotnie w A-dur będzie to znaczyło, że płyta obraca się z szybkością 78 obrotów na minutę (o ile na etykiecie wskazane jest właśnie 78). Zachodzi teraz pytanie, skąd posiadacz gramofonu (nie posługujący się kamertonem i tą metodą wogóle) może wiedzieć, że talerz jego gramofonu obraca się w danej chwili z tą a nie inną szybkością? Są na to różne sposoby.

a) Najprostszy: nalepić maleńki skrawek papieru na obwodzie talerza i liczyć okrążenia tego papierka w ciągu minuty.

b) Znacznie wygodniej posiadać przyrząd (do nabycia w każdym sklepie z gramofonami) przypominający swym wyglądem miniaturową wagę rzymską lub przyrząd do badania fałszywych monet. Składa się on z oprawki, którą wkłada się na sztyft, wystający ze środka talerza, (dzięki któremu płyty trzymają się nieruchomo na talerzu) i dość długiego sztywnego ramienia z ciężarkiem, który w pozycji normalnej powoduje opadnięcie całego ramienia ku dołowi. Jeśli jednak uruchomimy talerz, ciężarek na skutek siły odśrodkowej uniesie się, a ramię zajmie położenie równoległe do powierzchni talerza. Ściśle równoległe i całkiem nieruchome ramię jest tylko przy 78 obr./min. Jeśli talerz obraca się wolniej — ciężarek opada niżej i zatacza koła położone bliżej talerza, całe ramię zaś zakreśla powierzchnię stożkową. Jeśli przekroczymy 78 obr./min. ciężarek uniesie się wyżej.

c) Istnieją też krążki z namalowanymi na nich białymi i czarnymi paskami w równych odstępach (wzdłuż obwodu, prostopadle do niego); wkłada się taki krążek koncentrycznie na płytę i obserwuje się bieg talerza. Jeśli mamy optyczne złudzenie, że czarne i białe kreski stoją w miejscu, znaczy to, że jest akurat 78 obr./min. Ruch kresek w prawo lub w lewo oznacza „rozstrojenie talerza". Ostatnie urządzenie stosowane jest z powodzeniem przez Polskie Radio. Gwarantuje ono autentyczny strój (strój jaki posiadała np. nagrywająca orkiestra, czy fortepian) nawet przy obsłudze płyt przez całkiem niemuzykalnego speakera, który może nie posiadać nawet za grosz słuchu. Nie zapominajmy jednak przy tym, że są różne stroje: wiedeński, paryski etc. — to też np. D-dur orkiestry Stokowskiego będzie się różniło od D-dur Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera itp.

W wielu gramofonach, tuż przy regulacji są umieszczone szyldziki z podziałką, w środku których widnieje 78. Nie jest to zawsze dokładne po wyjściu z fabryki; to też należy przy kupnie lub remoncie sprawdzać obroty przy pomocy jednego z opisanych wyżej środków.

Spotyka się jednak płyty nagrane z inną szybkością np. 80 obr./min. (dużo płyt francuskich, festival wagnerowski z Bayreuth i t.d.). Te płyty więc wymagają o 2 obroty więcej na minutę. Jeśli zatem nie spostrzeżemy napisu na etykiecie (SPEED 80) i puścimy płytę z szybkością 78 obr./min.— tonacja obniży się. Jest to nieznaczne obniżenie, ale dla muzykalnego ucha aż nadto uchwytne.

Od paru lat weszły w użycie amerykańskie płyty, obracające się przeszło o połowę wolniej niż wszystkie inne. Są to t. zw. wolnoobrotowe płyty, wymagające tylko 33½ obr./min. Stąd nowe nieporozumienia. Za to Sym-

fonia d-moll C. FRANCK'a, mieszcząca się dawniej na $5^1/_2$ płytach czyli 11-tu stronach (przy 78 obr./min.) w tym że samym wykonaniu (pod dyr. L. Stokowskiego) zmieściła się na $2^1/_2$ płytach (czyli 5-ciu stronach). Drugi przykład: Opera Cormen Gr. BIZETA nagrana przy 78 obr./min. mieści się na 19-tu dwustronnych płytach — przy $33^1/_3$ obr./min. całe nagranie tej że opery mieści się tylko na 7-iu dwustronnie nagranych płytach. Oczywiście materiał tych płyt musi być znacznie trwalszy i wytrzymalszy skoro na nim (na tej samej powierzchni) rejestruje się znacznie więcej muzyki niż dawniej. Zwykły mechanizm gramofonowy (dawnego typu) nie jest w stanie równomiernie i tak wolno obracać takiej płyty. Płyty te wymagają specjalnego mechanizmu (całkiem inny Werk). Amerykańskie aparaty n.p. Philco posiadają dla wygody płyciarzy (o szerokich zainteresowaniach) motorek działający dwojako. Zmienia się tylko odpowiednio przekładnię (jak w aucie, czy motocyklu) przy pomocy specjalnej dźwigni.

2) Jeśli w środku utworu poszczególne dźwięki lub kilka kolejnych nie są czyste znaczy to, że rowki i dołki na płycie skruszały i igła wibrując, nie osiąga już żądanej ilości drgań jak dawniej; zdarza się to najczęściej przy głośnych nagraniach w miejscach jakiegoś tutti, przy akordach fff it.p. Częściej skażenia takie występują bliżej środka płyty niż jej obwodu zewnętrznego.

3) Jeśli zauważymy (np. przy nadawaniu płyt w P. Radio) że w środku dłuższego jakiegoś utworu strój podskoczył, lub obniżył się nagle, dowodzi to, że jeden z talerzy gramofonu radiowego „rozstroił się" i przy przejściu z jednej płyty na drugą czyli w praktyce przy zmianie talerza usłyszeliśmy uchem nieznaczną różnicę w obrotach obu pracujących na zmianę talerzy.

4) Jeśli zauważymy, że tonacja wykonywanego z płyt utworu stale, równomiernie obniża się w granicach pół tonu i więcej — znaczy to, że sprężyna naszego gramofonu nie jest dostatecznie „nakręcona". Łatwo temu zapobiedz nakręcając gramofon przy każdej stronie płyty „do końca".

Może być również wypadek, że sprężyna po dłuższym użyciu osłabnie i mimo nakręcenia w miarę dogrywania płyty do końca będzie działać coraz słabiej — obniżając przez to tonację. O ile w czasie grania płyty dokręcimy sprężynę usłyszymy momentalnie jak tonacja zacznie podwyższać się. Sprężynę taką należy zmienić na nową. Najlepiej jest zastosować do gramofonu napęd elektryczny. Nie potrzebujemy wtedy nakręcać gramofonu dla każdej płyty, a bieg mamy bardziej równomierny. Coprawda i w tym wypadku nie mamy gwarancji stuprocentowej, ale jest to znacznie pewniejsze i wygodniejsze.

5) Czasami zdarza się, iż słyszymy zamiast równego dźwięk jęczący. O ile jęczenie to występuje miarowo w równych, niemal sekundowych odstępach czasu, znaczy to, że płyta jest zdecentrowana. Przy bliższym zbadaniu okazuje się, iż dziurka w płycie nie jest zrobiona w samym jej środku geometrycznym. Zdarza się to przeważnie przy używaniu wadliwie wyprodukowanych naszych płyt krajowych. Niedokładność tę możemy zauważyć przy graniu płyty jeszcze w ten sposób, iż membrana z igłą (stojąca

pozornie nieruchomo w jednym miejscu) wykonuje w tym wypadku nieznaczne ruchy wzdłuż promienia płyty tam i z powrotem. Jęczenie może również pochodzić z nierównomiernego napędu talerza. Nawet przy elektrycznym napędzie oś talerza, lub część mechanizmu napędzającego może być źle naoliwiona i talerz zmienia swoją szybkość powodując nieznaczną zmianę tonacji wykonywanego utworu.

Opisany wyżej (w punkcie 1) przyrząd do badania szybkości talerza, pozwoli nam zauważyć to w nagłym podnoszeniu się to opadaniu ciężarka na końcu dźwigu. Wypadkowa zaś ruchu końca dźwigni nie będzie już kołem (w jednej płaszczyźnie) tylko będzie bardzo skomplikowaną linią krzywą.

6) Jęczenie długo trzymanych dźwięków (np. przez orkiestrę) może pochodzić również z wadliwego nagrania. Długo trzymany akord, czy też pojedyńczy dźwięk nierównomiernie oddziaływuje na mikrofon w czasie swego trwania; ma on silniejsze momenty przy wibracji powietrza i słabsze — a igła, żłobiąca na płycie wierny obraz rzeczywistości, jak najdokładniej powtarza te drobne, lecz dla ucha aż nazbyt dosłyszalne wahania. Wystarczy posłuchać wstępu do Lohengrina (smyczki na początku), lub Parsifala (majestatyczne synkopowane akordy w drzewie), czy śmierci Izoldy z Tristana, aby przekonać się, iż nawet zagraniczne płyty mają ten poważny brak. O ile zatem usłyszymy w jakimś utworze „jęki" nie potępiajmy z punktu naszego gramofonu. Możemy przy okazji sprawdzić, czy talerz naszego aparatu pracuje równo; warto też sobie przypomnieć, czy nie zaniedbujemy smarowania mechanizmu naszego gramofonu. Jeśli jednak gramofon pracuje bez zarzutu — należy podejrzewać, że mamy do czynienia ze zdecentrowaną lub też wadliwie nagraną płytą. Słusznym więc jest twierdzenie, iż nie wszystkie kompozycje są radiofoniczne — a jeszcze mniej utworów kwalifikuje się do nagrania na płyty, czy to ze względu na formę, czy fakturę, czy też instrumentację.

Z kolei podajemy ciekawsze nagrania z ubiegłych kilku miesięcy.

I. MUZYKA POLSKA.

1. Karol Szymanowski: a) Nokturn op. 28 N. 1 i Tarantella op. 28 N. 2 w wyk. Yehudi Menuhina (przy fortep. Marcel Gazelle) H. M. V. DB 2871.
   b) Wariacje op. 3 (których nagranie sygnalizowaliśmy w N. 4-tym Muzyki Polskiej) w wyk. Witolda Małcużyńskiego; ukazały się już one w sprzedaży na płytach polskich Orpheon N. 129 (o średn. 30 cm.).
2. Fryderyk Chopin: a) Koncert fortep. e-moll op. 11 (N. 1) w wyk. Artura Rubinsteina z tow. Lond. Ork. pod dyr. Johna Barbirolli H. M. V. DB 3201—3204.
   b) Polonez As-Dur op. 53 w wyk. Ign. J. Paderewskiego H. M. V. DB 3134 (= 3134).

c) Scherzo E-Dur op. 54 (N. 4) w wyk. Włodzimierza Horowitz'a H. M. V. DB 3205.

d) Dwie serie nokturnów w wyk. Artura Rubinsteina: I. seria obejmuje następujące nokturny:
b-moll op. 9 N. 1 i Es-Dur op. 9 N. 2 (H. M. V. DB 3186),
B-Dur op. 9 N. 3 i F-Dur op. 15 N. 1 (H. M. V. DB 3187),
Fis-Dur op. 15 N. 2 i g-moll op. 15 N. 3 (H. M. V. 3188),
cis-moll op. 27 N. 1 i g-moll op. 37 N. 1. (H. M. V. DB 3189),
Des-Dur op. 27 N. 2 (H. M. V. DB 3190),
G-Dur op. 37 N. 2 (H. M. V. DB 3191).
II. Seria obejmuje:
H-Dur op. 32 N. 1 i As-Dur op. 32 N. 2 (H. M. V. DB 3192),
c-moll op. 48 N. 1 i fis-moll op. 48 N. 2 (H. M. V. DB 3193),
f-moll op. 55 N. 1 i Es-Dur op. 55 N. 2 (H. M. V. DB 3194),
H-Dur op. 62 N. 1 (H. M. V. DB 3195),
E-Dur op. 62 N. 2 i e-moll op. 72 N. 1 (H. M. V. DB 3196).

3. Ignacy J. Paderewski: Menuet w wyk. Gaspara Cassado (przy fort. M. Raucheisen) Telefunken A 2158.
(Jako dodatek z drugiej strony płyty nagrano: Pietro Nardiniego: Larghetto w tymże wykonaniu).

II. MUZYKA OBCA.

1. J. S. Bach: a) Francuska Suita E-Dur w wyk. Wandy Landowskiej na klawesynie H. M. V. DB 5005.
   b) Koncert skrzypcowy a-moll (N. 1) w wyk. Yehudi Menuhina ork. pod dyr. Georges'a Enesco), H. M. V. DB 2911—12.
2. G. Fr. Händel: Uwertura d-moll (transkr. L. Stokowskiego) w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. L. Stokowskiego H. M. V. DA 1556.
3. K. W. Gluck: Uwertura do op. Alcesta w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. Adriana Boulta H. M. V. DB 3129.
4. W. A. Mozart: a) Symfonia C-Dur (K. V. 200) N. 28 w wyk. ork. Berlińskiego Kolegium instrumentalnego pod dyr. Fritza Steina H. M. V. C. 2929—2930.
   b) Symfonia D-Dur (K. V. 504) — „Praska" w wyk. Wiedeńskiej Filharmonii pod dyr. Bruno Waltera H. M. V. DB 3112—3114.
   c) Serenada „Eine Kleine Nachtmusik" w wyk. Filharmonii Berlińskiej pod dyr. Eryka Kleibera. Telefunken E. 1669—70.
   d) Koncert fortepianowy F-Dur (K. V. 459) w wyk. Artura Schnabla z tow. Lond. Ork. pod dyr. Malcolm Sargenta. H. M. V. DB 3095—97.
   e) Koncert fort. Es-Dur w wyk. Waltera Giesekinga z tow. Ork. Berl. Opery pod dyr. H. Rosbauda Col. LFX 460—463.
   f) Trzy tańce niemieckie (K. V. 605) w wyk. Wied. Filh. pod dyr. Bruno Waltera. H. M. V. DA 1570.
   g) Rondo D-Dur (K. V. 382) w wyk. Edwin Fischera z tow. ork. kameralnej H. M. V. DB 3110.

h) Rondo a-moll (K. V. 511) w wyk. Ignacego J. Paderewskiego. H. M. V. DB 3133.

i) Sonata c-moll (fortepionowa (K. V. 457) w wyk. Waltera Giesekinga. Col. LFX 492—493.

j) Sonata e-moll na skrzypce i fort. (K. V. 384) (J. Szigeti i Nikita de Magaloff). Col. LFX 479).

k) Ständchen i Aria (Champagnerarie) z op. Don Juan w wyk. Karl Schmitt-Waltera (baryton) z tow. Berl. opiery pod dyr. Artura Rothera. Telefunken A. 2223.

l) Kołysanka w wyk. Erny Sack z tow. Berlińskiej Opery. Telefunken A. 2257.
Jako dodatek: J. Brahms: Kołysanka.

5. N. Paganini: Koncert skrzypcowy (transkr. Fr. Kreislera I-szej części Koncertu D-Dur N. 1) w wyk. Fritza Kreislera z tow. Filadelf. Ork. pod dyr. Eugeniusza Ormandy H. M. V. 3234—5.

6. J. Haydn: a) Symfonia D-Dur (N. 96) w wyk. Wiedeńskiej Filh. pod dyr. Bruno Waltera H. M. V. DB 3282—84.

b) Kwartet smyczkowy: op. 3 N. 5 (N. 68) w wyk. Kwartetu Calvet Telefunken A. 2176—77.

7. L. van Beethoven: a) Leonora N. 3 uwerura w wyk. Berlińskiej Filharmonii pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 2278—79.

b) Septet Es-Dur op. 20 (na skrz., altówkę, wioloncz., kontrabas, klarnet, fagot i waltornię) w wyk. zespołu angielskiego (B. B. C.) H. M. V. DB 3026—30.

c) Kwartet smyczk. cis-moll op. 131 w wyk. Kwartetu Buscha. H. M. V. DB 2810—14.

d) Kwartet smyczk. op. 18 N. 1 w wyk. kwartetu Calvet. Telefunken SK 2142—45.

e) Sonata C-Dur op. 102 (N. 1) na wiolonczelę i fortepian — w wyk. C. Casalsa i Mieczysława Horszowskiego. H. M. V. DB 3065—66.

f) Romans F-Dur w wyk. Georga Kulenkampff'a z tow. ork. Filh. Berl. Telefunken. F. 1142.

g) Aria Leonory z op. Fidelio w wyk. Hilde Konetzni z tow. ork. Berl. Opery pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2290.

8. K. M. Weber: Uwertura do op. Wolny strzelec w wyk. Filh. Berl. pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 1493.

9. Fr. Schubert: a) Kwartet d-moll (Śmierć i dziewczyna) w wyk. Kwartetu Calvet. Telefunken, E. 2282—86.

b) Ländler op. 171 (N. 1—12) w wyk. Alfreda Cortot (na fortepianie) H. M. V. DB 3268.

c) Dwie pieśni w wyk. Elisabeth Schumann:
I) Frühlingstraum op. 89 N. 11 (z Winterreise),
II) Der Einsame op. 41 (przy fort. Gerald Moore).
H. M. V. DB 3185.

d) Cztery pieśni w wyk. Elisabeth Schumann (przy fortep. Gerald Moore):
   I) Nähe des Geliebten op. 5 N. 2,
   II) Lachen und Weinen op. 59 N. 4,
   III) Nacht und Träume op. 43 N. 2,
   IV) Seligkeit H. M. V. DB 3184.

10. R. Schumann: a) Papilons op. 2 w wyk. Alfreda Cortot H. M. V. DA 1442—43.
   b) Kreisleriana (Fantazja) op. 16 (N. 6 i N. 8) w wyk. Jean Françaix (na Bechsteinie) Telefunken E. 2281.
   c) Dwie pieśni w wyk. Erny Sack (przy fort. Michael Rancheisen):
   I) Der Nussbaum op. 25.
   II) Mondnacht op. 39. Telefunken A. 2233.

11. H. Berlioz: Uwertura „Les Francs Juges" op. 3 w wyk. ork. B. B. C. pod dyr. Adriana Boulta. H. M. V. DB 3131—32.
   Dodatek: P. Czajkowski: Polonez z III-go aktu op. Eugeniusz Onegin op. 24.

12. Albert Lortzing: a) Uwertura do op. Der Waffenschmied w wyk. Berl. Opery pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2118.
   b) Uwertura do op. Car i Cieśla — w wyk. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken A. 2270.

13. J. Brahms: a) Symfonia c-moll op. 68 (N. 1) w wyk. Filh. Wied. pod dyr. Br. Waltera H. M. V. DB 3277—81.
   b) Koncert skrz. D-Dur op. 77 w wyk. Georg Kulenkampff'a (Ork. dyryguje H. Smidt-Isserstedt'a. Telefunken E. 2074—78.
   Dodatek: Andante sostenuto z Sonaty na skrzypce solo op. 91 N. 1. Maxa Regera w tym że wykonaniu.
   c) Sekstet G-Dur op. 36 w wyk. Budapesztańskiego kwartetu zwiększonego o altówkę i wiolonczelę. H. M. V. DB 8294—97.

14. R. Wagner: Uwertura do op. Tannhäuser w wyk. Filh. Berl. pod dyr. Eugen Jochum'a. Telefunken E. 1424—25.
   Dodatek: Wstęp do III-go aktu op. Lohengrin.

15. Hugo Wolf: Śpiew Weyla (Gesang Weyla's) w wyk. Karl Schmidt-Waltera (baryton). Przy fort. M. Raucheisen. Telefunken A. 2178.
   Jako dodatek: a) Fr. Schubert: Wanderers Nachtlied i b) Edw. Grieg: Eros op. 70 N. 1 w tymże wykonaniu.

16. Max Reger: Wariacje na temat Mozarta op. 132 w wyk. Ork. Drezd. Opery pod dyr. Karl Böhm'a. H. M. V. DB 4480—83.

17. C. Franck: Symfonia d-moll w wyk. Filadelfijskiej Ork. pod dyr. Leopolda Stokowskiego. H. M. V. DB 3226—3230 oraz DBS 3231.

18. A. Borodin — arr. M. Rimskij-Korsakow: Taniec połowieckich dziewcząt z op. „Książe Igor" w wyk. Filadelf. Ork. pod dyr. L. Stokowskiego. H. M. V. DB 3232—33.

19. M. Mussorgskij — arr. M. Rimskij-Korsakow: Wstęp do op. Chowań-

szczyzna w wyk. Bostońskiej Ork. pod dyr. S. Kussewickiego. H. M. V. DB 3260.

20. R. Strauss: a) Ständchen (Sérénade).
    b) Heimliche Aufforderung (Priere secrete) w wyk. tenora Georges Thill'a (przy fort. Pleyela Maurice Faurä). Col. LF 156.

21. H. Duparc: Dwie pieśni. Phidylé oraz La vie anterieure w tym że wykonaniu. Col. LFX 491.

22. P. Czajkowski: Koncert skrz. D-Dur op. 35 w wyk. Jaszy Heifetz'a z tow. Londyńskiej Filh. pod dyr. Johna Barbirolli. H. M. V. DB 3159—62.

ODNALEZIENIE ORATORIUM ELSNERA „MĘKA NASZEGO PANA JEZUSA CHRYSTUSA".

Od wielu lat nadaremnie poszukiwano największego dzieła Józefa Elsnera, oratorium „Męka Naszego Pana Jezusa Chrystusa czyli Triumf Ewangelii". Pierwsze to oratorium polskie zostało z entuzjazmem przyjęte przez współczesnych i uznane jednogłośnie za arcydzieło Elsnera. Nawet Chopin dziełem tym się interesował, starając się o znalezienie dla niego nakładcy. W liście zaś z dnia 24 czerwca 1841 tak się o nim wyrażał: „Jakże żałuję, żem nie słyszał w Petersburgu tego Pańskiego utworu, który, przekonany jestem, wyższy nad wszystko w tym rodzaju pisane stoi". Dzieło to wystawiono kilkakrotnie *) w kościele ewangelickim w Warszawie z niebywałą, jak na owe czasy, ilością wykonawców (Sowiński wspomina o 320 śpiewakach i 150 muzykach). Kilka lat temu odszukała p. Alina Nowak-Kowalczewska niekompletny materiał nutowy pierwszej części oratorium, o czym wspomina Stan. Golachowski w swym artykule o tym utworze w Kurierze lit. nauk. z r. 1935. Obecnie udało mi się odnaleźć materiał nutowy chóralny i orkiestrowy całego oratorium, pisany przeważnie ręką Elsnera w archiwach kościoła ewangelickiego w Warszawie. Partytury przy materiale tym nie znalazłem, brak też głosów solowych tenorowego i basowego, ale materiał nutowy odszukany oraz fragmenty partii solowych znajdujące się w Warsz. Tow. Muz. pozwolą, jak przypuszczam, na dokładne odtworzenie partytury, co umożliwi wystawianie tego dzieła o muzyce szlachetnej i wartościowej.

Oratorium Elsnera składa się z czterech części, których trzonem są słowa ewangelii, w języku łacińskim, przedstawiające historię męki Pańskiej. Słowa te, ujęte w formę psalmodii, wykonują głosy solowe: bas, tenor i sopran. Słowa poszczególnych osób, biorących udział w akcji ubrane są w szatę recitativów, słowa zaś Chrystusa w formę utworów solowych. (3 arie sopranowe, 2 basowe, jeden duet na sopran i tenor), jeden tercet (sopran, tenor i bas). W ten sposób ujętą muzycznie historię męki Pańskiej oprawił Elsner w ramy 10 kompozycyj chóralnych na cztery głosy mieszane (ostatni chór jest ośmiogłosowy — do chóru zwykłego dołącza się chór aniołów na 2 soprany i 2 alty). Całej muzyce wokalnej towarzyszy orkiestra, składająca

*) W r. 1838 (trzy razy), w r. 1841, i w r. 1854 (trzy razy).

się poza instrumentami smyczkowymi z podwójnego drzewa, 4 waltorni, 3 trąbek i 4 puzonów. W kilku miejscach odgrywa orkiestra rolę samodzielną, przede wszystkim w introdukcji i marszu żałobnym.

Należy przypuszczać, że odnalezione oratorium Elsnera wzbogaci nasz polski repertuar chóralny o jedną ważną pozycję.

Karol Hławiczka

SPRAWOZDANIA

Antoni Rudnicki — Sonata na fortepian. Utwór nagrodzony na konkursie Tow. Wyd. Muz. Polskiej w r. 1937.

Świeżo opuściła prasę drukarską Sonata fortepianowa Antoniego Rudnickiego, młodego utalentowanego kompozytora, zamieszkałego obecnie stale we Lwowie, skomponowana, według notatki autora, w Kijowie 1931 roku. Nagrodzona na zeszłorocznym konkursie na utwory fortepianowe i wydana staraniem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, stanowi niewątpliwie wartościową pozycję w współczesnej literaturze fortepianowej, która, jak wiadomo, nie należy u nas do zbyt bogatych.

Do specjalnych zalet tej Sonaty należą przede wszystkim jej zwartość (składa się z 3 krótkich części: Allegro non troppo, Tema con variazioni i Allegro con fuoco), oraz dobre wyczucie „Satzu" fortepianowego, co stanowi naogół trudność nie do przezwyciężenia dla wielu skądinąd wysoce utalentowanych kompozytorów, znakomicie wypowiadających się np. w fakturze orkiestrowej. Pisał ją zresztą pianista i to z niebylejakiej szkoły fortepianowej, bo uczeń Petri'ego i Schnabla.

Materiał tematyczny Sonaty (aczkolwiek nie posiadamy żadnej wyraźnej w tym względzie wskazówki) jest niewątpliwie pochodzenia ludowego. Umiejętnie dobrany, wnosi on moment świeżości muzycznej, choć z drugiej strony nie zawsze jest przydatny do obróbki, zwłaszcza w formie sonatowej. Odnosi się wrażenie, że autor szczęśliwie wybrnął z tych trudności, powstałych głównie wskutek użycia tematów nie noszących charakteru zdecydowanie tanecznego i sugestywnie rytmicznego (z wyjątkiem finału), gdyż posiada niemałą technikę kompozytorską.

Strona harmoniczna Sonaty nie jest całkowicie jednolita. Najbardziej nowoczesna (politonalna) w ekspozycji pierwszej części, stopniowo steruje w kierunku coraz większej tonalności. Najwięcej wyczuwa się t. zw. „robotę" w warjacjach, opartych na b. pięknym temacie, lecz niezbyt pomysłowo rozwiniętych w dalszym przebiegu, przyczem ostatnia wariacja w tempie Largo funebre, ma rytmikę i przeprowadzenie stosunkowo najbardziej banalne.

„Satz" fortepianowy wykazuje, w dobrym sensie tego słowa pewne wpływy muzyki rosyjskiej, zwłaszcza Rachmaninowa i (częściowo) Prokofiewa, figuracje i pochody akordowe układają się dość dobrze „w palce".

W konsekwencji Sonata zasługuje na baczną uwagę naszych pianistów i pedagogów i powinna być wciągnięta do repertuaru koncertowego. Wymaga ona sporej techniki i zacięcia wirtuozowskiego.

Zb. Drzewiecki

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Znowu mamy w Warszawie dwie instytucje dające koncerty symfoniczne. „Polskie Radio" wznawia publiczne koncerty, jakie w zeszłym roku organizowało w sali „Roma". Tymczasem koncerty te, których dochód przeznaczony jest na pomoc zimową odbywać się będą co tydzień w Teatrze Wielkim. Daje to gorsze warunki akustyczne, ale ze względu na punkt może będzie przyciągać większą ilość słuchaczy. Pierwszy koncert pod dyr. Grzegorza *Fitelberga* uświetniony został udziałem *Bandrowskiej-Turskiej*, która była tego dnia doskonale usposobiona. Szkoda tylko, że jej repertuar w tym koncercie dawał raczej możność popisu jej świetnym możliwościom wokalnym, a w małym stopniu pozwalał ocenić walory czysto muzykalne jej śpiewu, które są nie mniej wyjątkowe, a znacznie cenniejsze. Utwory jak „Obłąkanie Ofelii" *Thomasa,* lub Pieśni hiszpańskie *Obradorsa* (z wyjątkiem może tylko trzeciej pieśni) mogły przemawiać tylko do mniej wybrednej publiczności. Część orkiestrowa koncertu zawierała obok również popularnych, ale wartościowych kompozycyj, jak „Bajka" *Moniuszki* lub Suita z opery „Car Sałtan" *Rimskiego-Korsakowa,* dwa pierwsze wykonania: „Scenę baletową" *Kodaly'a,* znacznie ciekawszą niż inne jego utwory, ostatnio u nas wykonywane i kapitalne dzieło niedawno zmarłego a prawie u nas nieznanego Alberta *Roussela:* „IV Symfonię". Samo umieszczenie tej Symfonii w koncercie okupywało wszystkie braki programu. Miejmy nadzieję, że tendencja wstawiania do programów o popularnym z konieczności zabarwieniu, paru utworów prawdziwie wartościowych i aktualnych, zostanie utrzymana i w następnych koncertach Polskiego Radia.

„IV Symfonia" jest bodaj pierwszym utworem wykonanym u nas, który pozwala poznań prawdziwy rousselowski, właściwy drugiej połowie jego twórczości styl. Mamy tu dzieło o bardzo swoistej na tle muzyki francuskiej instrumentacji, pozbawionej kolorków i efektów, ale nastawionej na jaknajbardziej przejrzyste uwypuklenie płaszczyzn polifonicznych, o typowej dla Roussela linearności, jasnej i wyraźnej, ale równocześnie świetnie brzmiącej pionowo, jakkolwiek moment harmoniczny nie wydaje się istotny, o oryginalnym, bogatym, zmiennym, ale jędrnym i uchwytnym rytmie. Najciekawsza jednak jest melodyka o bardzo charakterystycznej i indywidualnej linii. Całość jest dziełem niezwykle interesującym, nie mającym żadnego „pustego" miejsca.

Wykonanie stało na wysokim poziomie, wszystko było solidnie przygotowane, i właśnie ta solidność i dokładność tak różniła się od tego, co słyszymy w Filharmonii, gdzie panuje atmosfera przypadkowości.

Znalazł się tak doskonały dyrygent jak Issay *Dobrowen* i orkiestra się znacznie podciągnęła. Mniej się to udało *Horensteinowi,* a całkowite rozprzężenie nastąpiło na koncercie dyrygowanym przez Rudolfa *Niliusa,* gdzie nietylko okropnie zawodziły (w „Symfonii koncertowej" Haydna) poszczególne instrumenty, ale również całość nie trzymała się razem. Dosyć nieinteresująco wypadł w Filharmonii okres sprawozdawczy również pod względem solistów. Tak wspaniały pianista jak Claudio *Arrau,* miał bardzo nie ciekawy

i płytki program („Totentanz" Liszta i „Burleska" Straussa), znany i ceniony za granicą skrzypek André de *Ribeaupierre* nie wiele ze swoich możliwości mógł w „Koncercie a-moll" Bacha wykazać, zaś interpretacja „Koncertu" Czajkowskiego przez Waltera *Rummla* miała charakter wybitnie „przedwojenny", żeby nie powiedzieć dyletancki.

Programy koncertów w Filharmoni składały się nadal z utworów ogranych i dobrze znanych. Wyjątek stanowiły jedynie wspomniana już „Simfonie concertante" Haydna, dzieło bardzo interesujące, niestety u nas bardzo źle wykonane, oraz „Verklärte Nacht" *Schönberga.* Nareszcie Schönberg w Filharmonii, niestety utwór całkowicie nie miarodajny dla właściwej twórczości mistrza dwunastotonowców.

Wśród recitalów, które się odbyły w Konserwatorium, na wyróżnienie zasługuje występ doskonałego altowiolisty francuskiego L. *Bailly* (ciekawy program: Händel, „Sonata na altówkę" Brahmsa, Enesco, Hindemith) oraz koncert Stanisławy *Korwin-Szymanowskiej,* poświęcony twórczości pieśniarskiej Szymanowskiego.

Szymanowskiemu również poświęcony był koncert Tow. Muz. Współczesnej, zawierający obok dobrze znanych i często wykonywanych utworów (zwłaszcza pieśniarskich) bardzo zaniedbywaną ostatnio 2-gą „Sonatę" fortepianową i wspaniały, a tak dawno nie wykonywany „I-szy Kwartet".

VI Audycja Stow. Mił. Dawn. Muz. różniła się w charakterze od innych audycyj, będąc raczej recitalem E. *Umińskiej* i Z. *Dygata,* którzy bardzo dobrze wykonali program składający się z trzech sonat skrzypcowych: Mozarta (e-moll), Brahmsa (g-dur) i Beethovena (Kreutzerowska).

W Operze odbyła się nowa „rewelacyjna premiera" operetki Zellera „Ptasznik z Tyrolu".

Konstanty Re'gamey

POZNAŃ

Poznańska opera przoduje dziś (a zapewne i dawniej) w Polsce. Na szczęście nie zdołały się do nas przedostać ze stolicy gorszące nastroje i absurdalne zdarzenia. Zespół pracuje systematycznie i stale podnosi poziom wykonawczy. Oczywiście podstawą są zawsze wznowienia dawniej już wystawionych oper, jednakże wszystkie one noszą charakter conajmniej „półpremier". Zarówno dyrekcja, jak i cały zespół starają się nadać każdemu przedstawieniu charakter jak najsolidniejszy. Na szczególną uwagę zasługuje wspaniała oprawa dekoracyjna pomysłu i wykonania Zygmunta Szpingiera. Jest to jeden z niewielu fachowców tej dziedziny w Polsce. Posiada swoisty i wielce wymowny dar inscenizowania widowisk w sposób zupełnie nieprzeciętny. Sądzę, że współpraca z równie fachowym reżyserem (jakim jest n. p. Bronisław Dąbrowski, obecnie w Łodzi) wydałaby wspaniałe rezultaty i w ten sposób opera oczyściłaby się ze stereotypowych wzorów i tradycyjnych naleciałości. Na takie przedstawienia publiczność pójdzie najchętniej. Na brak frekwencji nie może poznańska opera narzekać. Jest zawsze „dobrze" — jak to się mawia za kulisami.

Premierami dotychczas całkiem nowymi były: „Ijola" oraz „Afrykanka". Szczególnie sympatyczne wrażenie pozostawił po sobie baryton

Eugeniusz Maj. Dawno nie mieliśmy tak doskonale wypoczętego i pięknego głosu. Akcje Maja poszły znowu w górę, i to wysoko, po wznowieniu „Holendra". Przedstawienie to było wyjątkową uroczystością muzyczną. Do reżyserii sprowadzono z Hamburga naczelnego dyrektora tamtejszej opery, Henryka Strohma. Dyrygował dr. Zygmunt Latoszewski a inny Zygmunt — Szpingier — zbudował tak imponujące dekoracje, że publiczność biła im brawo w czasie akcji scenicznej. Słynne ewolucje nawigacyjne okrętów wagnerowskich były zupełnie realistycznie odtworzone. Okręty mogłyby się chyba nawet na prawdziwej wodzie utrzymać w równowadze. Ponieważ i w „Afrykance" występował okręt, przeto scena poznańska została żartobliwie nazwana drugą polską stocznią po Gdyni. Kto wie, czy Szpingiera nie zaproszą do budowy prawdziwego statku. Lecz żarty na bok. „Holender" był prawdziwym tryumfem sceny poznańskiej. Trzeba tu podkreślić szczególnie dobitnie, że piękne i pouczające przedstawienie winniśmy całemu zespołowi a nie wyłącznie hamburskiemu gościowi, jak to germańskiemu urbi et orbi głosiła niemiecka prasa.

Tytułową rolę śpiewał Eugeniusz Maj i raz jeszcze potwierdził ogólne zdanie o swej wyjątkowej kondycji śpiewaczej oraz artystycznej. Partię Senty wykonała Maria Bojar - Przemieniecka, znakomita odtwórczyni ról wagnerowskich; Dalandem był na pierwszym przedstawieniu Karol Urbanowicz, zastąpiony później przez Bendera z Warszawy. Eryka śpiewał Mieczysław Salecki, obecnie Łuczyński. Chóry i orkiestra doskonale przygotowane; widać było że nam specjalnie zależy na wybornym przedstawieniu.

W operze idzie doskonale, jednakże operetka kuleje na wszystkie cztery nogi. Jedyną artystką z prawdziwego zdarzenia jest Jadwiga Fontanówna, która umie śpiewać, tańczyć, nosić z wdziękiem kostiumy na arcyzgrabnej figurze. Cała reszta stara się, jak może, jednakże z pustego się nic nie naleje. Wystawiono tu niejaką „Wieczną tęsknotę" oraz zabytek z epoki archeozoicznej (starsza od paleozoicznej!) — „Lizistratę". „Co tam się nie dzieje!" — jak głosi fragment z księgi turystycznej w schronisku w Pięciu Stawach, opisujący nocleg na strychu.

Za kulisami operowymi przygotowują „Alkestis" Glucka oraz dawno zapowiadane „Damy i huzary" Kamieńskiego.

Koncertów żadnych nie było od czasu ostatniego sprawozdania. Nic się też ciekawego nie zapowiada w tej dziedzinie na najbliższą przyszłość. Występ jugosłowiańskiego dyrygenta Baranowića odwołano z powodu choroby. Koncerty symfoniczne idą opornie. Dotąd było ich zaledwie cztery. Z muzycznych wiadomości poznańskich ważne są dwie: dr. Zygmunt Latoszewski z wielkim powodzeniem dyrygował w Monachium; Koncert skrzypcowy (pierwszy) Szymanowskiego grał Zdzisław Jahnke. W końcu stycznia otwarto wreszcie nowe pomieszczenie Konserwatorium w luksusowym gmachu P. K. O. Stare, przyjemne domisko na Wrocławskiej, w którym bąki zbijaliśmy z Mierzejewskim i Maciejewskim pomiędzy harmonią u „Raczka" i kontrapunktem u „Mandaryna" (Wiechowicza) — zawaliło się ze starości. Poprowadzą tamtędy nową ulicę i ślad zaginie po dawnej „konserwie", w której nam przed laty było tak miło i przytulnie.

Jerzy Korab.

LWÓW

Życie muzyczne Lwowa opiera się nadal niemal wyłącznie na koncertach symfonicznych ze współudziałem solistów.

Koncerty te niestety z różnych względów nie zawsze spełniają swą właściwą rolę, jak mogą to stwierdzić właśnie dwa ostatnie.

Zastrzeżenia dotyczą w pierwszym rzędzie układu programów, co zwłaszcza odnosi się do koncertu, dyrygowanego przez dobrze tu znanego I. Neumarka; koncert, który mógł być zakrojony na znacznie poważniejszą miarę, ograniczył się w wyborze utworów do rzeczy raczej łatwych i popularnych prawie, jak Mozarta symfonia C-dur, Schumanna uw. Manfred lub wariacje z trzeciej suity Czajkowskiego. Niewątpliwie o wiele korzystniej było już wykonać całą suitę, aniżeli dawać ten tylko, zresztą piękny, wyjątek. Poza tym — rzecz najważniejsza — można wciąż jeszcze obserwować we Lwowie traktowanie polskiej twórczości symfonicznej w tych koncertach prawie z reguły wybitnie po macoszemu. Nie dość, że nie słyszymy polskich nowości, ale ponad to przedstawiane są rzeczy raczej drobne (np. uw. „Dwie chatki" Kurpińskiego), które przy tym wykonuje się w sposób bagatelizujący, bo jedynie na początku koncertu, kiedy część publiczności dopiero przygotowuje się na sali do słuchania, a inna część spóźniona czeka i hałasuje za drzwiami. Jeśli już nie da się niektórych oduczyć od spóźniania się, to jednakże nie można się zgodzić na to, żeby *polskie utwory*, jedyne w całym programie koncertu, miały służyć tylko dla wygody kapelmistrza za rodzaj wstępu do właściwego koncertu. Zaiste trudno o łatwiejszy sposób odzwyczajania publiczności od słuchania polskich utworów i o pogłębienie lekceważącego i pobłażliwego jej ustosunkowania się do rodzimego dorobku kulturalnego. Dlatego też muszą zniknąć już wszelkie niedbałe i niestaranne wykonania polskich utworów.

Pod tym względem dużo właśnie do życzenia pozostawiało wykonanie uwertury do op. „Paria" Moniuszki (znowu w pierwszym punkcie programu) na b. słabo frekwentowanym (może to i dobrze) poranku symfonicznym, dyrygowanym przez tutejszego Jakuba Munda. Ale w tym wypadku — tylko może poza suitą Rameau - Mottla —także wszystkie inne utwory programu, jak Mozarta symfonia g-moll, Beethovena uw. Egmont, Dukasa „Uczeń czarnoksiężnika" przerastały narazie siły dyrygenta, który jednak zresztą cieszy się pewnymi sukcesami — w operetce.

Solistami koncertów byli: w pierwszym St. Askenase, który pięknie wykonał koncert fortepianowy G-dur Beethovena, w drugim W. Jędrzejewska, śpiewaczka, która po jednorocznym studium we Włoszech dobrze zaprezentowała się z programem aryj i pieśni.

St. Askenase dał ponadto jeszcze osobny recital solowy z programem, zawierający utwory Bacha, Haydna, Beethovena, Mussorgskiego (obrazki z wystawy) i Chopina. Koncert ten był dotychczas pierwszą imprezą Tow. Przyjaciół Muzyki. B. dobrze zorganizowany był staraniem Zw. Małop. Tow. Muz. i Śpiew. koncert ku uczczeniu pamięci St. Niewiadomskiego. Odznaczał się on zarówno urozmaiceniem programu, przeplatającego pieśni chóralne i solowe oraz utwory fortepianowe, jak też urozmaiceniem wykonawców: H. Ottawowa, fortepian, J. Pawlikowska, śpiew oraz liczne chóry

lwowskie pod dyrekcją Adamczaka, Kołaczkowskiego, Ryllinga i Stadlera. Przydługą nieco prelekcję o Niewiadomskim, przepojoną głównie osobistymi akcentami, wygłosił prof. Z. Jachimecki.

Opera zdobyła się ostatnio na dość poprawne, jak na obecne stosunki lwowskie, wystawienie Lohengrina Wagnera.

J. J. Dunicz.

KATOWICE

I tym razem niewiele przybyło od czasu ostatniej korespondencji — ciekawszych wydarzeń muzycznych na naszym terenie. Więc jeszcze w grudniu:

Recital Stanisława Szpinalskiego. Na grę tego bezsprzecznie wybitnie utalentowanego pianisty — pewien cień rzucają niepotrzebne brutalności, wypaczające charakter utworu (np. środkowa część Apassionaty lub miniatury Scarlatti'ego), oraz niezrozumiałe wprost niedopatrzenia rytmiczne (np. Mazurek g dur Chopina). Nie wątpimy, że pianiście tej skali, co dyr. Szpinalski — usunięcie tych niedociągnięć nie sprawi kłopotu zbyt wielkiego — a stanowi to naszym zdaniem konieczność palącą.

Koncert chóru Bułgarskiego, który zawitał do nas w smutnym momencie tragicznego wypadku lotniczego w górach bałkańskich — owiany był ze znanych powodów atmosferą szczerej sympatji i przychylności audytorium. Wywołał też wrażenie jak najlepsze. Jeżeli zestawimy go np. z chórem Jugosłowiańskim, który gościł u nas w ubiegłym sezonie konc., to będziemy musieli stwierdzić, iż ustępuje tamtemu pod względem zwrotności akrobatycznej, precyzji niektórych efektownych point — lecz za to przewyższa go znakomicie pod względem pierwszorzędnych wartości głosowych, a co za tym idzie — pod względem głębi i piękna brzmienia. Karna i pełna powagi postawa chóru oraz stojące na wysokości zadania jego kierownictwo zasługują na uznanie.

Już w roku 1938 odbył się koncert Mieczysława Münza. Wybitny ten technik oraz muzyk o bezsprzecznej kulturze — nie ma jakoś szczęścia do zdobywania sobie wstępnym bojem publiczności. Już po raz drugi gości na naszej estradzie, a słuchaczy zebrała się garstka tak nieliczna, że doprawdy nie dziwiłem się, iż grało mu się trochę niechętnie i bez przekonania. Nie tracimy jednak nadziei, iż niewątpliwe walory gry p. Münza zdobędą mu wreszcie pokaźniejszą ilość przyjaciół wśród naszych melomanów — co z drugiej strony znów wpłynie dodatnio na jego samopoczucie i na jakość jego produkcji.

W najbliższych dniach ma się odbyć III poranek symf. Tow. Muz. Sensacją nielada będzie osoba dyrygenta. Ma być nim p. Godlewska, która już podobno zdobyła sobie niemałą powagę w tej roli — roli, która o ile mnie pamięć nie myli, została zaatakowana przez przedstawicielkę płci pięknej w naszym kraju po raz pierwszy. Zobaczymy, jak to będzie.

Herbert Krzok

Dynamika naszego życia muzycznego, o której poważnym w ostatnich czasach wzroście miałem możność donieść na tym miejscu, w dalszym ciągu pozostaje niezmieniona. Inicjatywa i przeprowadzenie wszelkich prawie poważniejszych publicznych imprez muzycznych nadal należy do Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego, ściślej biorąc do grona muzyków, pracujących w Konserwatorium P. T. M. Na aktywną pracę pozostałych czynników naszego życia muzycznego — szczególnie na wydatniejszą wreszcie współpracę zrzeszeń śpiewaczych — wciąż jeszcze czekamy daremnie. Brak nam również — co na razie jest bardziej zrozumiałe — inicjatywy ze strony społeczeństwa, które — jako publiczność koncertowa — jest chwilowo współczynnikiem biernym przy tworzeniu podstaw przyszłej kultury muzycznej. Dużą nadzieję pokładamy w młodzieży muzykalnej, szczególnie w uczniach miejscowych szkół muzycznych. Ale czy nadzieje te nie zawiodą nas, podobnie jak to ma miejsce w innych polskich ośrodkach muzycznych?

W okresie gwiazdkowym odbyła się (w grudniu 1937 r.) audycja P. T. M. w wykonaniu chóru uczniów Konserwatorium (pod dyr. Perkowskiego) oraz orkiestry P. T. M. pod dyr. Lucjana Guttry. Program zawierał utwory E. F. Abaco (Concerto da chiesa B-dur), A. Corelli'ego (Concerto grosso nr 8 g-moll „Na Boże Narodzenie") oraz J. S. Bach'a (Cantata nr 142 „Na Boże Narodzenie"). Poziom wykonania mógł zadowolić już wcale wysokie wymagania. Szczególnie ciepło przyjęto pierwszy występ nowo utworzonego Chóru Konserwatoryjnego, który ma wszelkie możliwości stania się w przyszłości bodaj najlepszym chórem miejscowym: ma fachową opiekę, przygotowanie teoretyczne, warunki stałego umuzykalniania poszczególnych członków zespołu (solfeż), czego tak bardzo brak naszym publicznym zespołom chóralnym.

Koncert ten ma specjalne znaczenie również z tych względów, że zainicjował on piękną tradycję obchodzenia różnych świąt, okresów roku itd. imprezami muzycznymi. Nie była to tylko „jedna jeszcze audycja więcej" w miesiącu czy sezonie, lecz wyraźna audycja Bożonarodzeniowa, „Gwiazdka muzyczna" dla Torunia, i to w najlepszym stylu. Trzeba ludzi przyzwyczaić, że Gwiazdka, to nie tylko pierniki i choinka, zabawa i odpoczynek, że można te święta uświetnić — sztuką. Może nawet tą drogą łatwiej będzie zdobyć szersze zastępy stałych słuchaczy, którzy z czasem będą nie tylko dla snobizmu czy rozrywki na te imprezy uczęszczali, ale będą się domagać samorzutnie podobnej muzyki. Może to pobudzi wreszcie i naszą polską twórczość do żywszej pracy na polu muzyki sakralno-obrzędowej, gdy znajdą się podobne możliwości wykonania takich utworów. Na razie zdani jesteśmy walnie na zagranicę.

Pochwalmy więc pierwsze próby w tej dziedzinie; ale — czekamy na dalsze. Zbliża się Wielki Post, Wielkanoc itd., a więc okazyj będzie sporo...

Z grudniowych imprez mamy poza tym do zanotowania wewnętrzną produkcję uczniów klasy fortepianowej prof. H. Sztompki. Choć to był raczej

szkolny popis (III z rzędu), jednak interesuje on nas nie mało, jako że oczyma zwróceni jesteśmy zawsze w przyszłość, śledząc przy tym bacznie rozwój i przyszłe możliwości młodego narybku. Program tej produkcji (Beethoven, Chopin, Scarlatti) i jej poziom pozwalają na żywienie dużego optymizmu.

Po wakacjach gwiazdkowych odbył się koncert P. T. M. (poświęcony „Muzyce romantycznej") w wykonaniu St. Chojeckiego (fortepian) i J. Gadzińskiego. Część fortepianowa zawierała utwory Chopina, Brahmsa, Skriabina, część wokalna — arie operowe Donizettiego, Verdiego, Giordana, Leoncavalla. Szkoda, że nie uwzględniono tu szerzej twórczości polskiej. Wykonanie dobre, przyjęcie ze strony publiczności bardzo przychylne. Nowością na naszym terenie była objaśniająca program pogadanka, poprzedzająca audycję; wypowiedział ją W. Gadziński. Inowacji tej należałoby się nadal trzymać, a nawet ramy takich pogadanek rozszerzyć. W naszych warunkach jest to szczególnie ważne. Obie te audycje (jak zresztą i następne) transmitowało Radio.

W kilka dni później odbyła się audycja na szerszą skalę: koncert orkiestry symfonicznej P. T. M. pod dyr. L. Guttry z udziałem młodej pianistki belgijskiej F. de Hagen, oraz prof. miejscowego Konserwatorium, T. Kowalskiego, który odegrał na wiolonczeli Czajkowskiego wariacje na temat „Rokoko". W programie poza tym widniały utwory Beethovena, Jana Krystiana Bacha (Symfonia B-dur), Fr. Smetany („Wełtawa"!) i Debussy'ego („Mała suita"). Był to właściwie dopiero drugi oficjalny występ naszego młodego zespołu orkiestralnego, który już stał się pupilem naszej publiczności. Ambicja, dobra wola i usilna praca pod fachowym kierownictwem pozwoliły już na osiągnięcie stosunkowo dobrych rezultatów. Rozszerzono też już ramy zainteresowań, a raczej konkretnej pracy przez wciągnięcie do programu utworów kompozytorów nowszych. Dotąd na większych czy mniejszych występach ograniczono się — zapewne ze względów na nie dość silnie obsadzoną orkiestrę — do utworów czasów dawniejszych (do klasyków włącznie). Obecne przekroczenie tej „granicy" okazało się wcale udatnym i rozmiary programu wypadły nie gorzej od pozostałych, — pominąwszy już fakt, że kompozycje czasów dawniejszych — bez względu na trudności zewnętrzno-wykonawcze — wymagają zarówno od dyrygenta, jak szczególnie od wykonawców, znacznie więcej wkładu osobistego. W sumie, wieczór był bardzo udany. Publiczność na wszystkich tych imprezach dopisała, co świadczyłoby o tym, że sprawa ta jest u nas na dobrej drodze. Liczne brawa — zupełnie zresztą zasłużone — są podnietą dla wykonawców i organizatorów naszego ruchu muzycznego do dalszej intensywnej pracy.

Dwa ostatnie koncerty przypadły na okres drugiej rocznicy reorganizacji Konserwatorium i objęcia kierownictwa tejże szkoły przez Piotra Perkowskiego. Dwa lata, to już okazja do sporządzenia pewnego bilansu. Na wyniki tego bilansu może dyr. Perkowski — główny twórca obecnego stanu naszej kultury muzykalnej — patrzeć z pełnym zadowoleniem.

Leon Witkowski

Z ORMUZU

W styczniu odbyły się na prowincji koncerty i audycje:

w Łodzi i Zgierzu — I. Cywińska i P. Lewiecki,

w Płocku, Gostyninie, Tomaszowie Maz. i Piotrkowie — E. Umińska i Z. Dygat.

w Radomiu — S. Jarzębski, L. Kurkiewicz, S. Osmołowski,

w Jarosławiu, Janowie Podl. Krośnie i Puławach — A. Szlemińska, S. Jarzębski, S. Nadgryzowski.

W gimnazjach kolejnymi tematami audycji są: „Klasycy i romantycy", „Chopin i Moniuszko".

W liceach — forma suity i sonaty.

Na luty i marzec ORMUZ przygotowuje liczne wyjazdy zespołów artystów na prowincję.

KRONIKA

POLSKA

Gniezno

W pięknej sali pałacu prymasowskiego odbył się udatny wieczór, poświęcony kompozycjom Karola Szymanowskiego. Słowo wstępne wygłosił nauczyciel miejscowego gimnazjum, p. Anders, zaś część muzyczną wypełniły dwie artystki poznańskie: Gertruda Konatkowska (fortepian) i Maria Szrajberówna (skrzypce). W programie były m. in. Preludia, Etiuda, Mazurki, Sonata skrzypcowa, Romans, Pieśń Roksany.

Kalisz

Odbył się w Kaliszu koncert Chóru Nauczycielskiego z Poznania. Dyrygował Władysław Raczkowski. W programie była wyłącznie polska muzyka wokalna a więc utwory: Gomółki, Nowowiejskiego, Prosnaka, Moniuszki. Szczególny entuzjam licznie zebranych słuchaczy wzbudziły piosenki: Szeligowskiego („Pod okapem śniegu"), Raczkowskiego („Oj, uśnij" i dwie śląskie) oraz Wiechowicza („Pierwsze wariacje"). Kilka pieśni z towarzyszeniem fortepianu odśpiewali Roman Heysing oraz Aniela Tomkiewiczówna (Joteyko, Nowowiejski, Paderewski i Moniuszko). Chór wystąpił w świetnej kondycji.

Lwów

Celem ożywienia upadającego ruchu muzycznego we Lwowie powstało *Towarzystwo Przyjaciół Muzyki.* W skład komitetu organizacyjnego T-wa weszło szereg znanych muzyków lwowskich.

*

We Lwowie zmarł w 83 roku życia śp. prof. Maurycy Wolfstal, wybitny skrzypek i pedagog oraz były koncertmistrz Filharmonii Lwowskiej. Jako długoletni profesor konserwatorium P. T. M. wykształcił on cały szereg znanych dziś muzyków (np. m. in. prof. J. Cetner i in.). Zmarły był odznaczony złotym krzyżem zasługi.

Łódź

Japońska śpiewaczka *Teiko Kiwa* wystąpiła tutaj z solowym koncertem japońskich pieśni i piosenek ludowych.

Poznań

Ukazała się w druku nakładem Towarzystwa Związkowego Kompozytorów w Poznaniu *II-ga sonata fortepianowa* (oparta na tematach orawskich) *Tadeusza Zygfryda Kasserna.* Utwór ten był nagrodzony na konkursie Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

*

W dniu 17-go grudnia odbył się w pałacu Działyńskich odczyt *Henryka Strohma,* generalnego intendenta opery hamburskiej, który przybył do Poznania zaproszony przez dyrekcję Teatru Wielkiego do inscenizacji „Holendra - tułacza". Tytuł odczytu, wygłoszonego w języku niemieckim brzmiał: „Czym jest współczesna inscenizacja operowa?".

*

Tadeusz Zygfryd Kassern napisał dla „Echa" poznańskiego „Suitę podhalańską" (na chór męski i mezzosopran) do słów ludowych. Tematycznie oparta jest owa „Suita" na mało znanych melodiach orawskich, podhalańskich i spiskich. Po raz pierwszy będzie wykonana w końcu lutego b. r. na wieczorze spisko - orawskim, zorganizowanym przez poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego.

Śląsk

W grudniu odbył się w *Nowym Bytomiu koncert* orkiestry symfonicznej huty *„Pokój"* pod dyr. Józefa Kalisza. Program zawierał wstęp do „Tannhäusera" Wagnera, symfonię h-moll Schuberta, „Step" Noskowskiego i koncert fortepianowy f-moll Chopina, wykonany przez prof. Instytutu Muzycznego J. Lewingera. Dochód z koncertu przeznaczono na Pomoc Zimową.

Warszawa

W dniu 24-go grudnia roku ubiegłego „Polskie Radio" nadało *„Pastorałki" St. Wiechowicza* na orkiestrę i chór. Było to pierwsze wykonanie tego utworu w całości.

*

Polskie Radio organizuje *szereg koncertów symfonicznych* w sali Teatru Wielkiego. Czysty dochód z koncertów przeznaczony jest na Pomoc Zimową. Pierwszy z tych koncertów odbył się w dniu 10-go stycznia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga i z udziałem Ewy Bandrowskiej-Turskiej. Wykonano m. in. IV-ą symfonię Alberta Roussela.

*

Z okazji pobytu słynnego kompozytora *Igora Markiewicza* w Warszawie odbył się w Tow. Muz. Współczesnej jego odczyt p. t. „Rola tradycji w muzyce współczesnej".

*

W przytulisku aktorskim w Skolimowie pod Warszawą zmarł w wieku lat 87 *Ludwik Wierzbicki,* słynny w swoim czasie bas-baryton. Karierę swą rozpoczął on około r. 1871, a w końcu ubiegłego stulecia osiągnął największe powodzenie, występując na scenach operowych Finlandii, Rosji, Francji, Hiszpanii i Stanów Zjednoczonych. Posiadał olbrzymią skalę głosu śpiewając obok parti basowych i barytonowych również... partie tenorów bohaterskich.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

Zygmunt Stojowski wydał w Nowym Jorku zbiór 27-u melodii polskich.

Ukazały się one z tekstem polskim i angielskim pod ogólnym tytułem „Memories of Poland".

*

Dyrektorem opery miejskiej w Detroit jest *Tadeusz Wroński,* który otrzymał niedawno order Korony Włoskiej za wystawienie „Łucji z Lammermoor". Przebywający również stale w Ameryce kapelmistrz polski *Jerzy Bojanowski* przeniósł się z Chicago do Omaha w stanie Nebraska, gdzie będzie kierował orkiestrą symfoniczną.

*

Reprezentacyjny balet polski występował ostatnio w Londynie, wykonywując w pierwszym programie „Legendę krakowską" Kondrackiego, „Pieśń o ziemi" Palestra i fantazję choreograficzną, osnutą na tle koncertu e-moll Chopina.

*

Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych wydało katalog muzyczny p. t. *„Musique Polonaise Extrait du Catalogue des Compositeurs Polonais Modernes".* Jest to pierwszy tego rodzaju katalog, który obejmuje polskie utwory wokalne, kameralne, orkiestrowe, opery i balety, nadające się do wykonania za granicą.

*

Balet Parnella, ukończywszy kilkumiesięczne turnée po Niemczech rozpoczął obecnie podróż artystyczną po *Rumunii.*

*

W Tonhalle w *Monachium* odbył się koncert symfoniczny w wykonaniu monachijskiej orkiestry pod dyrekcją *Zygmunta Latoszewskiego;* jako solista wystąpił skrzypek *Zdzisław Jahnke,* dyrektor Konserwatorium Muzycznego w Poznaniu. Program zawierał m. in. dwa utwory polskie: I-y koncert skrzypcowy *Szymanowskiego* i poemat symfoniczny „Stanisław i Annna Oświęcimowie" *Karłowicza.* Koncert spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności i prasy.

*

Przebywający obecnie w Paryżu młody pianista polski *Witold Małcużyński* wystąpił dwukrotnie na koncertach, zorganizowanych przez Bibliotekę Polską. Pierwszy z tych koncertów odbył się z okazji przyjazdu do Paryża z odczytem o Marszałku Piłsudskim Kazimiery Iłłakowiczówny, drugi z okazji uroczystego wieczoru chopinowskiego, na którym przemawiał przewodniczący francuskiej izby deputowanych — Edward Herriot. Występy Małcużyńskiego spotkały się z ogromnym powodzeniem u publiczności i wywołały liczne echa w prasie, która nazywa go „wirtuozem o wielkiej przyszłości (Andre Coeuroy w „Beaux-Arts").

ANGLIA

W Londynie odnaleziona została *nieznana symfonia d-moll Haydna.* W głosach symfonii rozpoznano odręczne poprawki kompozytora. Symfonia wydana zostanie wkrótce w Wiedniu, a jej pierwsze wykonanie odbędzie się w Londynie.

AUSTRIA

W Wiedniu powstało *„Międzynarodowe towarzystwo operowe"*, które postawiło sobie za zadanie wykonywanie mniej znanych oper w języku oryginału. Towarzystwo zamierza wystawić w najbliższym czasie kilka oper, m. in. „Angelique" J. Iberta i „Pauvre Matelot" Milhauda. Projektowane jest wielkie turneé po Ameryce.

*

Wiedeńska sekcja *Międzynarodowego Stowarzyszenia Mozartowskiego*, celem uczczenia 150-ej rocznicy śmierci *Glucka* (15 listopada 1787 r.), zorganizowała przedstawienie nieznanej zupełnie małej opery Glucka „La Corona", którą napisał on w r. 1765 na życzenie dworu wiedeńskiego, celem uczczenia rocznicy urodzin cesarza Franciszka.

BELGIA

Societe *Philharmonique de Bruxelles* włączyło do swego repertuaru kilka utworów współczesnych, a mianowicie koncerty wiolonczelowe Milhauda i Roussela, „Psalm" Lili Boulanger i „Evocation" Roussela.

*

Radio belgijskie nadało audycję ku czci *Alberta Roussela.*

BUŁGARIA

Chór bułgarski *„Gusła"*, doskonały zespół, który ostatnio występował w szeregu miast polskich, odbywa obecnie turneé po Rumunii i Czechosłowacji.

FRANCJA

Zarząd *Wielkiej Opery paryskiej* rozpisał konkurs na stanowiska członków chóru operowego dla głosów męskich. „Zadania" konkursowe są następujące: I-e tenory odśpiewać muszą arię z „Fausta" z aktu w ogrodzie („Ciche ustronie witam ciebie"), drugie tenory — arię Maxa z pierwszego aktu „Wolnego strzelca", barytony — arię Athanaela z „Thais", drugie basy — arię Sarastra z „Fletu czarodziejskiego".

*

Opera paryska wystawi w tym sezonie *„Holendra tułacza"* Wagnera. Dzieło to nigdy dotąd nie było grane w Paryżu, będzie to jego paryska prapremiera. Zaznaczyć należy, że pomysł „Holendra" powstał w czasie podróży Wagnera do Francji. Według anegdoty Wagner w czasie nędzy paryskiej odprzedał osnowę libretta pewnemu trzeciorzędnemu muzykowi francuskiemu, który skomponował wprawdzie operę, lecz zrobiła ona kompletną „klapę".

*

W paryskim *Editions Rieder* ukazała się monografia o *Albercie Rousselu* pióra A. Hoérée.

*

Wydawnictwo *Durand* opublikowało ostatnie utwory *Roussela:* jednoaktowy balet z chórami „Aeneas", Concertino na wiolonczelę i fortepian oraz Trio op. 58 na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

*

Związek zawodowy muzyków kawiarnianych i restauracyjnych w Paryżu wystąpił z petycją do rządu, domagając się przymusowego wprowadzenia *koncertów w kinoteatrach* (pomiędzy filmami). Wszczęto pertraktacje, w rezultacie której rząd zgłosił do ustawy podatkowej poprawkę, obniżającą podatek dochodowy tym kinom, które oprócz filmów dawać będą produkcje muzyczne, trwające ponad 15 minut.

*

Najwybitniejszy współczesny kompozytor francuski *Maurycy Ravel* zmarł w dniu 28 grudnia w Paryżu w klinice, gdzie przebywał po ciężkiej operacji chirurgicznej, której poddał się dwa tygodnie przed tym.

*

Miasto *Bordeaux* projektuje urządzenie cyklu *przedstawień oper Mo-*

zarta z udziałem zespołu i dyrygentów opery wiedeńskiej. Przedstawienia te rozpoczną się w marcu.

*

Rząd francuski zamierza mianować specjalną komisję teatralną pod nazwą *„Office des théatres lyriques nationaux"*, której zadaniem będzie reorganizacja paryskiej Wielkiej Opery oraz Opery Komicznej i przywrócenie tym teatrom ich dawnego poziomu i splendoru, o których upadku dużo się obecnie w prasie paryskiej pisze. Opinia odnosi się jednak do tego projektu dosyć sceptycznie, gdyż na przewodniczącego tej komisji upatrzony jest podobno... obecny dyrektor Opery M. Rouché, który, jak stwierdza prasa, nie wykazał się na tym stanowisku odpowiednimi kwalifikacjami.

*

Sala *Trocadero* w Paryżu, która została obecnie gruntownie przebudowana posiada teraz 2800 miejsc siedzących. Sala ta wyposażona zostanie w elektryczne organy, oraz w nowoczesne urządzenia sceniczne i akustyczne.

*

W mieście *Dinant* odsłonięto pomnik *Adolfa Saxa,* słynnego konstruktora instrumentów dętych, który wynalazł lub udoskonalił cały szereg instrumentów wchodzących w skład orkiestr symfonicznej i dętej (od jego nazwiska pochodzi nazwa grupy instrumentów dętych: saxhorny). Sax (1814—1894) był za życia niedoceniony, umarł w Dinant w zupełnej nędzy. Jednym z jego wynalazków był saksofon, który dopiero w wiele lat po śmierci swego twórcy uzyskał olbrzymią popularność, przede wszystkim w orkiestrach tanecznych.

HISZPANIA

Słynny wiolonczelista *Pablo Casals* odrzucił postawioną mu w imieniu czynników rządowych Japonii propozycję odbycia wielkiego turnée koncertowego po krainie Wschodzącego Słońca. Odmowę swoją słynny wirtuoz umotywował względami politycznymi.

*

Manuel de Falla nie opuszcza Grenady, gdzie pomimo wydarzeń wojennych oddaje się intensywnej pracy twórczej. Ostatnio wykończył on oratorium „Atlantyda" oraz utwór zatytułowany „Hommages", którego poszczególne części dedykowane są jego „mistrzom i przyjaciołom".

HOLANDIA

W ramach koncertów jubileuszowych z okazji 50-ej rocznicy założenia słynnej amsterdamskiej orkiestry symfonicznej *Concertgebouw* wykonane zostało szereg utworów kompozytorów współczesnych; z autorów holenderskich wykonano utwory Wagenaara, van Otterloo, Pijper'a, Badingsa i Diepenbrocka, z kompozytorów obcych Milhauda („Kantata weselna"), Caselli (Koncert na orkiestrę), Markiewicza, Strawińskiego i Bartoka.

ITALIA

Reżyserowie Mastrocinque i Salvani rozpoczęli nakręcać w Rzymie film p. t. *„Królowa La Scali"*, którego tłem jest słynny teatr Alla Scala w Mediolanie. Film będzie posiadał bogatą ilustrację śpiewną i muzyczną.

*

Rzymski *„Teatro Reale"* rozpoczął sezon dnia 15-go grudnia premierą „Trubadura" w znakomitej obsadzie. Do wykonawców należeli: Maria Caniglia (sopran), Ebe Stignani (mezzosopran), Bassiola (baryton), Vogli (bas). Przedstawienie było transmitowane przez radio.

*

Kompozytor *Vincenzo Tomassini* zinstrumentował słynne wariacje Paganiniego *„O cara mamma mia"*.

*

Rząd włoski zaprosił do rzymskiego *Teatro Reale* solistów i dyrygentów *opery berlińskiej*. Wykonany będzie *„Pierścień Nibelunga"*.

*

Wytwórnia *„Cines"* realizuje film *„Rigoletto"* ze słynnym Carlo Caleffim w partii tytułowej.

*

Słynny swego czasu teatr wenecki *Fenice*, jedna z największych scen operowych Europy został odnowiony kosztem 5-u milionów lirów i będzie otwarty jeszcze w tym sezonie. Dyrektorem jego mianowany został młody kompozytor *Gotfredo Petrassi*, który otrzymał tytuł generalnego intendenta teatrów weneckich. Nominacja ta uważana jest za nader szczęśliwą; prasa włoska wiąże z nią nadzieję, że scena wenecka, nad której upadkiem tak ubolewano, odzyska swoją dawną świetność.

JUGOSŁAWIA

W Belgradzie otwarta została uroczyście *Państwowa Akademia Muzyczna*.

NIEMCY

W czerwcu odbędzie się w Berlinie *tydzień oper Glucka*. Wystawione będą: „Armida", „Orfeusz i Eurydyka", „Ifigenia w Taurydzie" i „Ifigenia w Aulidzie".

*

Opera Glucka „Parys i Helena" wystawiona została w Weimarze. Było to jej trzecie wystawienie: premiera odbyła się w r. 1770 w Wiedniu, następnie wystawiono ją w r. 1905 w Hamburgu, w niezbyt udatnej przeróbce. Ponadto latem 1937 r. odśpiewano „Parysa i Helenę" na koncercie w Tübingen.

*

Tegoroczny sezon opery w Monte Carlo rozpocznie się *„Pierścieniem Nibelunga" i „Tristanem"* w wykonaniu artystów niemieckich. Dyryguje von Hoesslin, jeden z kapelmistrzów bayreuckich.

*

W Dreźnie wystawiono *„Ifigenię"* Glucka w opracowaniu *Ryszarda Straussa*.

*

Słynny kapelmistrz *Wilhelm Furtwängler* napisał *Koncert na fortepian z orkiestrą*, który wykonany będzie w tym sezonie przez Edwina Fischera na koncercie Gewandhausu w Lipsku.

*

W operze berlińskiej wystawiono balet *Strawińskiego „Pocałunek wieszczki"* (napisany ku czci Czajkowskiego), oraz balet R. Wagnera — Regeny: „Der zerbrochene Krug".

*

Na jednym z koncertów Filharmonii berlińskiej odbyło się pierwsze wykonanie *Koncertu na orkiestrę H. Kamińskiego*.

*

W ramach *„dni muzycznych"* w *Kassel* wykonano m. in. Koncert na flet z orkiestrą monachijczyka Karola Marxa, „Concertino" Anglika W. Leigh'a (ucznia Hindemitha) i Sonatę fortepianową E. Peppinga.

*

Werner Egk pracuje nad operą *„Peer Gynt"* według Ibsena.

*

Z racji 125-ej rocznicy urodzin Wagnera, ktróy przyszedł na świat 22

maja 1813 r. w Lipsku, odbędą się w tym mieście na ogromną skalę zakrojone *uroczystości muzyczne*, które rozpoczną się 13-go lutego (55-a rocznica zgonu Mistrza) i trwać będą do 19-go czerwca. Uroczystości rozpoczną się koncertem, na którym wykonane zostaną fragmenty z nieznanej opery Wagnera *„Die Hochzeit"* („Wesele"), którą naszkicował on w r. 1833, a następnie, idąc za radą siostry, pozostawił niedokończoną. Następnie odbędą się dwa cykle przedstawień *wszystkich oper Wagnera*. Dane będą: „Wróżki" („Die Feen" — opera napisana w r. 1833), „Zakaz miłosny" („Liebesverbot" 1835), „Rienzi", „Holender - tułacz", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Śpiewacy norymberscy", „Parsifal", „Złoto Renu", „Walkiria", „Siegfried", „Zmierzch bogów". W dniach 23—25 kwietnia odbędzie się 25-y kongres *Stowarzyszenia bachowskiego*. Ukoronowaniem uroczystości będzie wielka wystawa, zorganizowana pod hasłem: *„Lipsk jako miasto muzyczne"*.

*

W Festhalle w Baryeuth odsłonięte zostało popiersie *Cosimy Wagner* dla uczczenia 100-ej rocznicy jej urodzin (25 grudnia 1837 r.).

*

W ramach *festiwalów monachijskich* w r. 1938 wykonane zostaną cykle oper Mozarta, Wagnera i Ryszarda Straussa. Z oper Straussa wykonane zostaną „Ariadna na Naxos", „Kawaler z różą", „Salome" i nowa opera „Dzień pokoju" („Der Friedenstag").

*

Według ogłoszonej niedawno *statystyki* jest obecnie w Niemczech 8.000 orkiestr amatorskich (grupujących około 100.000 wykonawców), 4000 stowarzyszeń śpiewaczych i 1500 zespołów instrumentów szarpanych jak mandoliny, gitary i t. d. Statystyka ta nie obejmuje zespołów szkolnych.

*

Został odnaleziony i wydany kwartet smyczkowy *Engelberga Humperdincka*, autora popularnych oper komicznych.

*

Odnaleziono nieznane *listy Wagnera* do Amelii Materna, ulubionej wykonawczyni ról Brunhildy i Kundry.

*

Radiostacja w Lipsku zakończyła w dniu 19-go grudnia 1937 r. cykl audycyj *wszystkich kantat religijnych Bacha*, zapoczątkowany w r. 1931. W ciągu 6-u lat w niedziele i święta o tej samej godzinie transmitowano kantaty z kościoła św. Tomasza, w którym Jan Sebastian był kierownikiem chóru i organistą i w którym wiele jego dzieł wykonane zostało po raz pierwszy. W wykonaniu brał udział chór kościoła św. Tomasza oraz orkiestra Gewandhausu pod dyrekcją Karola Strauba. Ten wspaniały cykl zakończono 19 grudnia wykonaniem kantaty: *„Gloria in excelsis Deo"*. W ten sposób Lipsk uczcił pamięć Bacha, który zamieszkiwał w tym mieście 27 lat i w nim umarł.

STANY ZJEDNOCZONE

Dla uczczenia 200-ej rocznicy śmierci *Antoniego Stradivari'ego* odbył się w *Cornegie Hall* w *Nowym Jorku* uroczysty koncert; wzięła w nim udział orkiestra smyczkowa, w której znajdowało się 18 instrumentów zbudowanych przez Stradivariusa. Wartość ich oceniano na pół miliona dolarów. Program koncertu, w którym występowali najwybitniejsi skrzypkowie i kameraliści obejmował utwory

z epoki Stradivari'ego (sonaty skrzypcowe, kwartety, suity etc.).

*

W Nowym Jorku zmarł w wieku lat 78 *Frank Damrosch*, znany działacz muzyczny, organizator i kierownik wielu stowarzyszeń artystycznych, ostatnio zaś dyrektor Konserwatorium w Nowym Jorku. Był on z pochodzenia Niemcem.

SZWAJCARIA

Franz von Hoesslin, znany kapelmistrz niemiecki, odniósł olbrzymi sukces dyrygując w Genewie IX-ą symfonią Beethovena.

*

Młody kompozytor genewski *Fernand Peyrot* napisał kwartet smyczkowy, który został zakwalifikowany do wykonania w ramach festivalu muzyki szwajcarskiej w *Yverdon* (na wiosnę 1938 r.).

Z. S. R. R.

Dziennik „Prawda" gwałtownie zaatakował operę kijowską za wystawienie sztuki *„Taras Bulba"*, zawierającej rzekomo tendencje polonofilskie. Zaznaczyć należy, że było to wznowienie tej opery, przy czym usunięty został polonez z III-go aktu. Pomimo to „Prawda" nazywa wystawienie „Tarasa Bulby" dziełem „agentów burżuazyjnych i faszystowskich", wzywając do oczyszczenia opery kijowskiej z „wrogów ludu".

LIST DO REDAKCJI.

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z ostatnio umieszczonym (w Nr. XI) artykułem p. J. Koraba o „Podhalańskiej piosence K. Szymanowskiego" nasuwa mi się następująca uwaga, otóż istniejący u nas jakiś wstręt do cytowania dokładnego źródła sprawił, że gdyby ktoś chciał wiedzieć w którym roku i numerze „Pani" była kompozycja Szymanowskiego drukowana, byłby w kłopocie i musiałby wszystkie zeszyty wertować. Ponieważ i w Nr. IV „Muzyki Polskiej", w podanej przez p. Hulewicza cennej bibliografii jest omyłka odnośnie do podania numeru tego zeszytu „Pani", w którym jest drukowany artykuł Szymanowskiego o muzyce góralskiej i ta kompozycja, przeto pozwalam sobie przesłać dokładne dane bibliograficzne do tej pozycji, nadto dokładniejsze oznaczenie Nr. 6 i 16 (z bibliografii p. Hulewicza), oraz jedną pozycję całkiem nie notowaną w tej bibliografii. Sądzę, że ta mała notatka będzie interesująca dla czytelniników „Muzyki Polskiej".

Uzupełnienia do bibliografii prac K. Szymanowskiego:

1) Nr. 6 „Jeszcze o artystycznej moskalomanii" (odpowiedź p. E. Szewczence na artykuł „Zasilje russkawo iskustwa" w „Za swobodu" 1924, Nr 282). — „Warszawianka" 1924, 15.XI. Nr. 20, str. 5—6.

2) Nr. 13 „O muzyce góralskiej". „Pani", Warszawa, 1924, Nr. 8—9, str. 8—10, po tym artykule utwór Szymanowskiego „Idom se siuhaje dołu śpiewający" str. 11—13.

3) Nr. 16. Trybuna artystów. Fragmenty z artykułów i wywiadów ogłoszonych z okazji rocznicy beethovenowskiej w prasie polskiej i zagranicznej „Muzyka", Warszawa, 1927, Nr. 4, str. 172—3.

4) (Uwagi o muzyce *) Entretiens (tom drugi) L'avenir de la culture. Dołączam odpis początku artykułu Szymanowskiego z „Entretiens", z tym, że o ile by Pan Redaktor chciał ten artykuł przedrukować na łamach „Muzyki Polskiej", prześlę odpis całości. W tym wypadku wydaje mi się, że musiałbym starać się o zgodę na przedruk u wydawnictwa „Entretiens", względnie u rodziny Szymanowskiego.

Wł. Hordyński (Kraków).

ERRATA

Do poprzedniego (XII) numeru „Muzyki Polskiej" wkradło się przeoczenie korektorskie; mianowicie nazwisko autora artykułu p. t. „Antoni Rutkowski — zapomniany kompozytor polski" zostało mylnie wydrukowane. Zamiast Feliks Kętski, winno być F e l i k s K ę c k i. Prostując niniejszym tę, w czterech miejscach powtórzoną pomyłkę, przepraszamy jednocześnie p. Kęckiego za mimowolnie wyrządzoną mu przykrość.

---

*) Artykuł jest bez tytułu.
Société des Nations Institut International de Cooperation Intellectuelle. Paris (1933), str. 188—195.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

W NAJBLISZYM CZASIE

UKAŻE SIĘ W DRUKU

XVII ZESZYT

WYDAWNICTWA DAWNEJ

MUZYKI POLSKIEJ

MISSA PULCHERRIMA

Bartłomieja Pękiela

(+ ca 1670)

na chór mieszany

Towarzystwo Wydawnicze
Muzyki Polskiej
Warszawa

MUZYKA POLSKA

II

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU MARCA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Luty	Zeszyt II (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Tadeusz Szeligowski (Wilno).

P. DYR. GÓRECKI NIE MA RACJI

(W związku z dyskusją sejmową nad budżetem Polskiego Radia, Redakcja „Muzyki Polskiej" zamieszcza poniższy artykuł, traktując go jako artykuł dyskusyjny).

Debaty sejmowe nad budżetem Ministerstwa Poczt i Telegrafów przyniosły interesującą dyskusję nad działalnością programową Polskiego Radia. Atakował poseł W. Budzyński, krytykując wiele poczynań programowych, bronił sprawy Dyrektor Programów p. Górecki. Muzycy zdaleka patrzyli na starcie i niestety nie zabrali w tej niezwykle ważnej materii głosu. Obowiązek ten ciąży na organizacjach muzycznych stolicy, skupiających najpoważniejszych przedstawicieli muzyki. Z tej strony panuje jednak do tej pory cisza. Być może zainteresuje się tą sprawą najbliższe walne zebranie Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, które zbiera się w dniu 20 lutego br. Może nareszcie szanowna ta instytucja wybiegnie poza ciasne podwórko rozgrywek personalnych i poweźmie jakieś uchwały. W oświetleniu zaś „prowincji" wileńskiej dyskusja poseł Budzyński — dyr. Górecki daje przewagę bezwarunkowo p. Budzyńskiemu, co postaram się uzasadnić.

Przypatrując się działalności P. Radia musi się dojść do przekonania, że obecna organizacja tej instytucji nie odpowiada potrzebom, jakich wymaga ekspansja polskiej kultury muzycznej. Zakładam, że P. Radio nie może naśladować zagranicy. W kra-

jach o dużej kulturze muzycznej radio może sobie pozwolić na zamknięcie się w studio i traktowanie swych programów, jako pewnej syntezy tego, co jest najlepsze w danym kraju, czy też danym mieście. W Polsce sprawa przedstawia się inaczej. Ruch muzyczny lokalny—poza stolicą—jest niesłychanie ubogi. Gdybyśmy ustalili współczynnik koncertów na 100, to procent przypadający na produkcje muzyczne poza radiem nie przekroczyłby prawdopodobnie 20%; reszta tj. 80% przypada właśnie na P. Radio. Skonstatowanie tego faktu może doprowadzić do niesłusznego wniosku, że P. Radio dostatecznie spełnia swoje zadania wobec muzyki polskiej. Temu mirażowi 40.000 koncertów i audycyj nadanych w 1937 r. przez rozgłośnie polskie dał się uwieść dyr. Górecki: oczywiście w oderwaniu od naszego stanu muzyki cyfra tych koncertów jest imponująca i uzasadnia potrzebę wyjazdu orkiestry do Paryża, który tak słusznie atakował w Sejmie poseł Budzyński. Koncerty paryskie na tle naszej rzeczywistości muzycznej wyglądają jednak jak przysłowiowy kwiatek przy kożuchu. W kraju nie ma szkół, fortepianów, (pod tym względem stoimy na tym samym poziomie co Albania — jak się boleśnie wyraził poseł Pochmarski) publiczności, ale są festivale, które mają być koroną nieustannego nieomal życia muzycznego kraju, tak jak są właśnie koroną bujnego ruchu muzycznego Austrii. Próbujmy zestawić rezultaty wpływu koncertów radiowych z pustką sal koncertowych i brakiem wszelkiego lokalnego ruchu muzycznego tu na wschodzie. Wtedy zobaczymy, że owa „koncertująca" postawa P. Radia nie spełnia należycie *swego zadania* w społeczeństwie, w którym trzeba nieomal wszystko organizować od podstaw. Przekonanie pewnych sfer, że radio jest kupcem, który nabywa potrzebny mu towar dałoby się ostatecznie obronić w tym wypadku, gdyby na rynku polskim istniała rzeczywiście dostateczna produkcja. Wiemy dobrze, że tak nie jest. Towaru jest nie tylko mało ale w niektórych ośrodkach (zwłaszcza na wschodzie) brak go zupełnie. W takich wypadkach Radio idzie drogą najmniejszego oporu. Zamiast przyłożyć rękę do wytworzenia potrzebnych wartości obiera się drogę wygodniejszą, transmitując program ze stolicy bez względu na jego użytkową wartość dla danego ośrodka. Radio, zamiast stać się czynnym wytwórcą i organizatorem, staje się tylko biernym nabywcą. W dodatku powstaje tu sytuacja, w której zarzuty, że

w wielu ośrodkach wschodnich niema rodzimej kultury polskiej lecz istnieje tylko importowana z zachodnich części Polski, uzyskują wszelkie pozory słuszności.

W tym miejscu lojalnie muszę stwierdzić, że pewne posunięcia P. Radia w kierunku zorganizowania wytwórczości istnieją. Mam tu na myśli przede wszystkim koncerty symfoniczne transmitowane ze stacyj regionalnych. Są one do tej pory bezwarunkowo największą zasługą P. Radia wobec potrzeb muzyki na prowincji. Szkoda tylko, że nie zanosi się na dalsze rozbudowywanie tej, tak szczęśliwie podjętej przez Dyr. Rudnickiego przed trzema laty, inicjatywy. Doświadczenia poczynione np. w Wilnie pozwalają z całą stanowczością stwierdzić, że dalsza rozbudowa w tym kierunku musiałaby wydać niezwykłe jak na nasze stosunki owoce. Chodzi tu również o odpowiedni dobór ludzi. Na stanowiska kierowników muzycznych rozgłośni regionalnych muszą być powoływani ludzie z pewnym autorytetem. Tymczasem stanowiska te zajmują nieraz „posadkowicze", ludzie bez energii i pomysłów, „odwalający" klasyczne „kawałki". A przecież kierownik muzyczny winien nadawać swoją indywidualnością odpowiedni ton całej stacji i wydobyć z terenu to wszystko, co tylko jest możliwe. Tych możliwości u nas jest b. wiele. Ludzi chętnych i bezinteresownych też nie brak. Chodziłoby tylko o organizacyjne sprzęgnięcie różnorodnych elementów w jedną całość. Na przeszkodzie temu stoi jednak ogromne zbiurokratyzowanie P. Radia i jego zasadniczo bierna postawa wobec zagadnień muzyki polskiej. Buduje się u nas ostatnio rozgłośnię w Baranowiczach. Rzecz poszła oczywiście trybem najłatwiejszym: zbudowano gmach, i zakupiono aparaturę. Zachodzi tylko pytanie, czym Baranowicze zapełnią program? Zainteresowanie moje tą sprawą zostało zaspokojone: transmisje z innych stacji będą narazie pożywką Baranowicz. Tymczasem dowiedziałem się, że jest pewien człowiek, powiedzmy pewna energia w tychże właśnie Baranowiczach i to energia 21-letnia, paląca się do roboty. Może zorganizować chór, może poprowadzić orkiestrę itd. Oczywiście nadmiar energii każe temu młodzieńcowi udać się do P. Radia i zaproponować swoje usługi. Oczywiście nie trzeba pisać, jak się sprawa skończyła. Podobnie, jak wszystkie sprawy, gdzie wchodzi jakaś ofiarność, zapał i poświęcenie. Entuzjasta odjechał z kwitkiem, Baranowicze zaś

będą uszczęśliwiać swych chłopków programem ogólno polskim, którego kmiotek wogóle nie rozumie.

Streszczając powyższe stwierdzam:

1) Dyr. Górecki nie ma racji; twierdząc, że P. Radio zorganizowało 40.000 koncertów i audycyj, potwierdza tylko zarzut *biernej postawy* radia wobec polskiej muzyki; ilość koncertów radiowych nie obroni Radia przed zarzutem braku silniejszej ekspansji, jakiej wymaga interes polskiej racji stanu zwłaszcza na wschodzie kraju.

2) P. Radio musi stać się współtwórcą i organizatorem życia muzycznego kraju. Ten obowiązek wynika z zadań, jakie ciążą na P. Radio wobec opłakanego stanu polskiej kultury muzycznej.

3) Należy opracować jakiś „Projekt działalności muzycznej P. Radia", przepuścić go przez najszerszą dyskusję i spróbować na tej zasadzie realizować nowy porządek rzeczy.

Na tych wnioskach kończę swoje wywody, zaznaczając, że rozwiązanie problemu leży — co najciekawsze — nie w środkach finansowych, ale wyłącznie w zakresie *sprawności organizacyjnej.*

Dr. Stanisław Zetowski (Kraków).

SZKOŁY ŚREDNIE WINNY KSZTAŁCIĆ ROZUMNYCH RADIOSŁUCHACZY MUZYCZNYCH

Radiowe audycje muzyczne stały się już dzisiaj omal że — można i to maleńkie słówko przekreślić — codzienną potrzebą człowieka kulturalnego, nawet biorąc pod uwagę u niego jedynie minimum kultury, uprawniające do wyróżniającej nazwy, codzienną łaknioną pożywką, nader szczodrobliwie wyposażoną w zapas obfitych wzruszeń estetycznych rozmaitej kategorii i skali, dziś już żadną inną wymyślną namiastką nie zastąpioną.

Gdyby tak nagle pewnego poranku wszystkie radiostacje nadawcze zamilkły, powstałaby w życiu duchowym ogółu kulturalnego pustka, luka, wsączająca w życie irytującą nudę i bezbarwność.

Ostatnie zestawienia statystyczne zanotowały w Polsce sto-

sunkowo wielką już liczbę, przy tym o wybitnych tendencjach narastania — ponad 750.000 odbiorczych aparatów radiowych.

Gdyby z tej liczby tylko dwie trzecie odbiorników radiowych przypadało na sfery t. zw. inteligentne, gdyby przyjąć minimalne realne kwantum — jedynie trzech radiosłuchaczy na każdy zarejestrowany odbiornik, to ostateczna, z wielkim pesymizmem zestawiona liczba radiosłuchaczy ze sfer inteligencji dochodziłaby do półtora miliona. Niewątpliwie w rzeczywistości przekracza wydatnie tę cyfrę.

Jakaż jest wymowa tej statystyki?

Statystyki, preparowane pod wpływem inspiracji z góry, zaciemniają prawdę i miast dawać w precyzyjnych obliczeniach nieskażony obraz bieżącej rzeczywistości, toną często w przesadzie. Dlatego wnioski oparte na tych posłusznych kolumnach cyfrowych, nieraz imponujących, wiszą czy bujają w powietrzu, pozbawione fundamentu niezłomnej wiary.

Statystyki natomiast prawdziwe i rzetelne, które nie wynikają z wymagań propagandy czy reklamy, są doskonałym i niezawodnym sprawdzianem rzeczywistości, uczą bardzo wiele, rozwiązują niejedno napozór zawiłe zjawisko w sposób uchwytny i co najwartościowsze, pozwalają snuć horoskopy na przyszłość.

Statystyka radiosłuchaczy audycyj muzycznych wykazuje niezbicie jedną dzisiejszą prawdę życiową, dostrzeganą przez nawet nieuzbrojonego w precyzję wiedzy śmiertelnika, na którą, niestety, wskutek pewnych okoliczności za mało, a może raczej wcale się nie reaguje w formie zauważalnej; muzyka, która nie tak znowu dawno była przywilejem niezbyt licznego grona wtajemniczonych, urosła w ciągu kilku ostatnich lat do jednej z głównych potrzeb rzesz milionowych, z ubocznej dziedziny kulturalnej przekształca się w jedną z głównych dziedzin zainteresowania ogółu.

Z tą przemianą w życiu, która się już stała faktem, trzeba się we wszystkich pociągnięciach kulturalnych poważnie liczyć, wysnuwać z niej pewne wnioski jako dyrektywy rozumnego postępowania, by nie nastąpiło jakiekolwiek zaskoczenie ze strony życia, które by nie pozwoliło w całej pełni wyzyskać przez życie narzuconego dobrodziejstwa.

Z tego zjawiska wypływa jasna, sylogistyczna konsekwencja: wszystkie instytucje, które dotąd muzykę traktowały jako ubocz-

ny przedmiot, nie poświęcając mu należytej pełni zainteresowania, muszą skorygować swoje dotychczasowe, jak się okazuje, błędne zapatrywanie, muszą czymprędzej wywindować muzykę na piedestał, na który ją postawiło życie.

Skoro muzyka stała się dzisiaj *niezbędną* potrzebą kulturalnych mas i w miarę potęgującego się dobrobytu ogarniać będzie coraz liczniejsze rzesze, to oczywiście w pierwszym rzędzie nasze szkolnictwo, które hoduje narybek kulturalny, powinno, a raczej musi przystosować się umiejętnie do nowych wymagań życia, rozszerzyć zbyt wąskie dotychczasowe formy nauczania muzyki.

W tej dziedzinie kwestia dojrzała już nie tylko do przedsiębrania studiów przygotowawczych ale i do ważkich decyzyj.

Obowiązujące obecnie programy nauczania muzyki w gimnazjach t. j. w szkołach, przez które dzisiaj ogół inteligencji przejść musi koniecznie, by zdobyć jaką taką podstawę kultury i wiedzy, choć dopiero przed kilku zaledwie laty de capo opracowywane i nowelizowane, okazały się już w obecnej chwili mało przewidującymi; wprost nie tylko nie reagowały na formującą się rzeczywistość, ale jej nawet prawie nie zauważały. A przecież pewna intuicja winna dopomagać w kształtowaniu programów, przeznaczonych do dłuższego życia w społeczeństwie żywym.

Bo jakże muzykę potraktowały?

Walki w Odrodzonej Polsce o należytą rolę muzyki w szkolnictwie średnim trwały omal od wskrzeszenia Polski. Toczono je ze zmiennym szczęściem i zmiennymi rezultatami. Raz bywał śpiew — tym szczupłym terminem określano całokształt umuzykalnienia, jakie miała wychowankom dać szkoła, — przedmiotem nadobowiązkowym, to znowu obowiązkowym.

Ostatnie wskazania programowe zredukowały muzykę do przedmiotu nadobowiązkowego, wyłączając z tego jedynie t. zw. audycje szkolne przeznaczeniem dla wszystkich wychowanków zakładu.

Tej martwej, sztucznie wykombinowanej teorii życie samo płata figle. Bo samo życie kreuje już dziś muzykę na kulturalnie niezbędne, szeroko rozpowszechnione, żywe zainteresowanie. Taki stan rzeczy musi zaakceptować w swych programach szkoła średnia, jeśli nie ma kontaktu z życiem zerwać całkowicie.

Szkoła średnia musi dziś już muzykę uznać i kreować do godności obowiązkowego przedmiotu nauczania, zrywając wreszcie na stałe ze stanem dotychczasowej nadobowiązkowości.

Jeżeli w dzisiejszych szkołach średnich przeforsowano niejeden przedmiot o małej wartości praktycznej w życiu, to przecie muzyka powinna w nich zająć równorzędne przynajmniej stanowisko z tymi mało praktycznymi przedmiotami, bo zasięg jej kulturalny jest daleko większy i z latami wzrastać będzie, bo istnieje już w życiu konieczność takiego rozstrzygnięcia.

Wciągnięcie radia względnie audycyj radiowych w program umuzykalnienia młodzieży, bardziej narzucone przez samo życie niż teorie, jest tylko nieznacznym kompromisem z nowymi zagadnieniami życia, które wołają donośnie o całkowite zaspokojenie. Bo na gimnazjach w pierwszym rzędzie i na wszelkich instytucjach, rzucających podwaliny umuzykalnienia zaciążył zupełnie nowy obowiązek: przygotowania i wykształcenia muzycznego narybku kulturalnego pod kątem audycyj radiowych, jednym słowem, przygotowania pod względem muzycznym przyszłych (może i obecnych) rozumnych radiosłuchaczy. Tego nowego zadania nie można zlekceważyć, nie można zagłuszyć, jeśli ma się na widoku dobro kultury, jeśli się myśli rzeczywiście o naszej przyszłości muzycznej. Dojdzie ono do imperatywnego głosu wbrew krótkowzrocznym oponentom.

Jak ma wyglądać w praktyce przygotowywanie muzyczne radiosłuchaczy czy młodzieży pod kątem audycyj radiowych?

Nie będziemy kreślić precyzyjnych norm, ale jedynie pokrótce naszkicujemy pewne postulaty, które w pierwszym rzędzie winny znaleźć realizację życiową.

Jak już zauważyliśmy, zmienia się czy przekształca cel nauczania muzyki w szkołach średnich. Formalnie coprawda w ogólnych zarysach zmienia się on mało, bo ostatecznie może się zmieścić w normach, głoszących ogólne umuzykalnienie, w normach, które można ad libitum rozmaicie interpretować. Ale w gruncie rzeczy otrzymuje rozszerzenie, uzupełnienie nowym celem: przygotowania odpowiedniego muzycznych radiosłuchaczy i to uzupełnienie urasta do głównego, zasadniczego zagadnienia.

Więc nie w pogłębieniu zamiłowania do śpiewu, w szczególności chóralnego, nie w rozbudzeniu zainteresowania do gry instrumentalnej, nie w przyzwyczajeniu do wysiłków zbiorowych

w zespołach chóralnych i orkiestrowych, chociaż i te cele w odpowiednim zaakcentowaniu powinny i muszą istnieć, bo ze sfer uczniów uzupełniają się w dużej mierze kadry związków śpiewaczych i zespołów muzycznych wszelkiego rodzaju — koncentruje się bez reszty najważniejsze zadanie przygotowania muzycznego do życia, lecz przede wszystkim w kształtowaniu rozumnego radiosłuchacza muzycznego, korzystającego z całym zrozumieniem z audycyj muzycznych i wykorzystującego w pełni ich wartości estetyczne.

Przy takim ujmowaniu zadań wychowawczych na pierwszy plan nauczania muzyki wysunąć się musi dążność do wyposażenia wychowanka w wiedzę muzyczną, dania jednostce takiego zasobu gruntownych i niezbędnych wiadomości, które by służyły nie tylko do trafnego orientowania się, ale stwarzały podglebie do najkorzystniejszych indywidualnych przeżyć muzycznych. Punkt ciężkości więc nauczania przenosi się jednak na wiedzę muzyczną.

To co dziś należy prawie że wyłącznie do specjalności szkół muzycznych (i jedynego t. zw. liceum muzycznego) t. j. wsączanie w umysły wychowanków pewnego kwantum specjalnej wiedzy muzycznej, ugruntowanej na racjonalnych podstawach — myślimy głównie o teorii — to siłą rzeczy w dużej mierze winno przejść na szkoły średnie wszelkiego rodzaju. Szkołom muzycznym przyświeca przeważnie cel — wykształcenie specjalne zawodowego muzyka, dysponującego jak najszerszym zakresem wiedzy dla indywidualnej aktywności artystycznej. Ten cel pozostaje nadal ich własnością. Zaś szkolnictwo nie muzyczne, by użyć tego terminu, ma dać z muzyki tylko to, co dla ogółu kulturalnego jest niezbędne do indywidualnego partycypowania wrażeń muzycznych. A więc najistotniejsze podstawy.

Czego mają uczyć szkoły średnie w tej pracy nad przygotowaniem muzycznym radiosłuchacza — to oczywiście kwestia nadająca się do szerokich omówień. Powinien się jednak wychowanek, pomijając nazbyt specjalne szczegóły zapoznać najogólniej i w sposób najdostępniejszy z akustyką dźwięku, z harmonią, kontrapunktem, nauką o formach muzycznych, wiedzą o instrumentach (nawet analiza dzieł muzycznych byłaby tutaj na miejscu) z historią muzyki i t. p. Nareszcie w ten sposób wkroczylibyśmy na tory wydatnego podniesienia umuzykalnienia społeczeństwa, co staje się coraz większą koniecznością.

Przebudowa nauczania muzyki w szkołach średnich przyniesie niewątpliwie także podwyższenie poziomu naukowego nauczycieli muzyki w gimnazjach. Bo nowych nauczycieli musi kształcić uniwersytet, co znowu spowoduje rozbudowę wydziałów muzykologicznych.

Dr. Konstanty Régamey

ROZMOWA Z ANTONIM SZAŁOWSKIM.

Z góry zastrzegam, iż nie będzie to klasyczny wywiad, jakiego ani nie umie robić niżej podpisany, ani do którego nie miał chęci sam interpelowany. Będzie to raczej pewna synteza rozmowy, przeprowadzonej z Szałowskim na tematy muzyczne, rozmowy swobodnej i nieobowiązującej, pozwalającej jednak na wyciągnięcie pewnych istotnych wniosków.

Zdanie Szałowskiego z wielu względów może nas interesować. Jest to kompozytor, który dla nas, pozostających w kraju niemal niepostrzeżenie — wysunął się w pierwsze szeregi współczesnego młodego pokolenia polskiego, który nie zmarnował lat studiów spędzonych w Paryżu, posiadł tam świetną technikę i zdołał wytworzyć osobisty i orygnalny dla naszych warunków styl, zdobyć wielkie uznanie opinii zagranicznej i jak najlepiej naszą muzykę zaprezentować. Twórczość jego, w większej części składająca się z utworów kameralnych, szczęśliwie wypełniła lukę panującą u nas w tej dziedzinie, której nie zdołały dotąd zapełnić pierwszorzędne zresztą dzieła kameralne Woytowicza lub Palestra.

Muzyka Szałowskiego poza tym wprowadza do młodej polskiej twórczości muzycznej nowe i dotąd mało tu spotykane pierwiastki stylistyczne, stanowi pewną reakcję przeciw zbyt u nas rozpowszechnionej manii folklorystyki, lub pewnego przeładowania faktury. Jest to muzyka lekka, subtelna, owiana wytwornym humorem, dyskretna w ekspresji i oszczędna w środkach. Szałowski więcej niż ktorykolwiek z jego rówieśników, wychodzących ze szkoły francuskiej, umiał przyswoić sobie najcenniejsze wartości tej szkoły.

Zdanie jego jest dla nas ciekawe jeszcze z innych względów.

Nie był on obecny w kraju przez sześć lat, może więc lepiej niż ktokolwiek inny zorientować się w zmianach, które przez ten czas zaszły w naszym życiu muzycznym, może lepiej je określić z punktu widzenia „paryskiego". Tego też punktu w pierwszym rzędzie dotyczyła nasza rozmowa.

— „Podczas obecnego pobytu w Polsce zauważyłem znaczną poprawę w naszej atmosferze muzycznej" — mówi Szałowski. „Po prostu widzi się więcej osób w Filharmonii na koncertach, słyszy się sensowniejsze zdania o muzyce, zdaje się, że wzrasta zainteresowanie poważną i wartościową muzyką. Powiększają się kadry młodych, dobrze zapowiadających się, znajdujących się na właściwej drodze talentów, które wyzbywają się szkodliwych mód i manier do niedawna jeszcze w naszej muzyce panujących. Pod tym względem za objaw najdodatniejszy uważam przeminięcie mody na folklor, zwłaszcza na góralszczyznę.

Była to naprawdę plaga naszej muzyki, ta góralszczyzna. Dla większości młodych talentów była to niebezpieczna pokusa pójścia po drodze najmniejszego oporu. Kompozytorzy zapominali, że są kompozytorami, zaniedbywali rozwijania w sobie inwencji melodyjnej, ograniczając się do mniej lub więcej udatnego harmonizowania melodyj branych żywcem z folkloru. Odbijało się to przede wszystkim fatalnie na technice kompozytorskiej, czerpanie pomysłów tematycznych z gotowych wzorów folklorystycznych — nie pozwalało na rozwinięcie inwencji w kierunku melodii, która przecież w nowej muzyce ma znaczenie bardzo ważne. Z drugiej strony nadużywanie charakterystycznego dla muzyki ludowej stojącego basu, wprowadzało również szkodliwą manię, zubożając środki i wywołując pewną przykrą monotonię. Z radością więc mogę twierdzić, że moda debiutowania „Suitami góralskimi", „Tańcami" z najrozmaitszych okolic Polski minęła i że młodzi muzycy zwracają się do form trudniejszych, a z drugiej strony dających znacznie szersze możliwości, wymagających znacznie pełniejszego i indywidualniejszego wysiłku twórczego".

Punkt drugi: warunki Polaków studiujących w Paryżu.

— „Warunki te są pod względem materialnym bardzo ciężkie, właściwie nieraz nieprawdopodobnie ciężkie. Po większej części muzycy polscy, studiujący w Paryżu, nie bardzo mają z czego żyć. Z drugiej strony owe studia w Paryżu mają nie

tylko tę dobrą stronę, że zaznajamiają naszych muzyków z europejską techniką, pozwalają im skorzystać z kierunku tak niezwykłego pedagoga, jakim jest Nadia Boulanger, lecz również przyczyniają się do pewnej reklamy polskiej muzyki za granicą. Polacy stają się coraz modniejsi w Paryżu. Artyści polscy są poszukiwani, jest nie tylko łatwiej o wykonanie polskich utworów, ale te wykonania są pożądane, Francuzi często sami o nie proszą.

Chwila więc jest dla polskiej muzyki na tym terenie bardzo pomyślna. Szkoda tylko, że tak zwane czynniki miarodajne zdradzają zbyt małą orientację w sprawach muzycznych i, popierając nieraz bardzo wielkim kosztem produkcje mało mające wspólnego z prawdziwie wartościową sztuką, nie dbają o istotne tej sztuki potrzeby. Wydaje się ogromne pieniądze na chybione imprezy, podczas gdy tylu młodych utalentowanych polskich muzyków po prostu cierpi w Paryżu głód. Przydałoby się, by w Ambasadzie paryskiej ludzie, opiekujący się muzyką, byli bardziej kompetentni.

W chwili obecnej w Paryżu studiuje mało kompozytorów Polaków, dalekie są te czasy, kiedy niemal wszystkie polskie „nadzieje" spotykały się u Nadi Boulanger. Obecnie są to raczej odtwórcy, z kompozytorów najlepiej przedstawia się studiujący u Nadi Michał Spisak. W przeciwieństwie do muzyków polskich, którzy dawniej przybywali do Paryża w stanie bardzo surowym, Spisak jest jednym z pierwszych, który się zjawił u Nadi już z solidną, naprawdę europejską szkołą, zdobytą u prof. K. Sikorskiego. Jest to jeszcze jednym dowodem jak bardzo poprawiły się u nas teraz w kraju warunki pracy muzycznej".

Teraz punkt trzeci najdrażliwszy: parę słów o własnej muzyce.

— Cóż, są to sprawy najtrudniejsze do opowiedzenia, zwłaszcza w odniesieniu do mojej muzyki, która nigdy nie wyrażała i nigdy nie będzie wyrażała nic poza samą muzyką. Powinna więc mówić sama za siebie, komentarze są zbędne i nieistotne. Jestem przeciwnikiem wszelkich pozamuzycznych treści, wszelkich elementów zewnętrznych, jak też wszelkiej ludowości. Chodzi mi o jasną, przejrzystą, logiczną formę, o muzykę zdrową i bezpośrednią.

Komponuję spontanicznie, nie układam sobie żadnych planów naprzód, zresztą, pracuję przeważnie nad kilkoma utworami naraz. Najważniejszy dla mnie w procesie komponowania jest początek. Gdy mam początek, który mnie „bierze", wzbudza zainteresowanie całością, praca posuwa się z łatwością, aż natrafia na pewien punkt, przez który trudno jest przebrnąć. Wtedy odkładam pracę, biorę się do czego innego, utwór zaś tymczasem wewnętrznie „dojrzewa", aż wreszcie mam pełny zarys całości. Wtedy już samo utrwalenie pomysłu, opracowanie szczegółów nie długo trwa. Sądzę, że tego rodzaju metoda „noszenia w sobie" utworu, dokąd się nie skrystalizuje wewnętrznie koncepcja całości, najlepiej prowadzi do tego, by w rezultacie powstało dzieło jednolite i jasne w budowie.

W dorobku moim przeważają utwory kameralne, bo poprostu jest mi szczególnie przyjemnie pisać taką muzykę. Jeśli chodzi o twórczość symfoniczną, mam szereg partytur, ale z nich do pokazania jest tylko „Uwertura", którą kończyłem moje studia u Nadi Boulanger. Do partytury tej nie przywiązywałem szczególnej wagi, nie miałem zamiaru nikomu jej pokazywać i nigdy się nie spodziewałem, że okaze się najpopularniejszym i najczęściej wykonywanym moim utworem. Obecnie pracuję nad Symfonią. I-sza część już jest gotowa, dwie dalsze jeszcze są „w robocie". Poza tym utworem narazie nie mam dalszych planów.

To już chyba wszystko".

Wobec tego dalej nie nalegam i na tym kończę naszą rozmowę.

Izydor Monas.

CZYŻBY KRYZYS MUZYKI?

W związku z artykułem „Muzyka a muzycy" zamieszczonym w Nr. X „Muzyki Polskiej" stały czytelnik naszego pisma p. Izydor Monas z Zaleszczyk nadsyła nam poniższe uwagi, omawiające aktualne bolączki polskiego życia muzycznego. Red.

Do powodzi artykułów, uwag, ankiet etc., poruszających na łamach czasopism muzycznych kwestię położenia muzyki w Polsce (przypomina mi się w swoim czasie przeprowadzona przez „Muzykę" ankieta p. t. „Muzyka polska w niebezpieczeństwie!", w której wypowiedział się szereg wy-

bitnych muzyków z ś. p. Emilem Młynarskim, M. Kondrackim i K. Wiłkomirskim na czele) — pragnąłbym dorzucić kilka swoich skromnych spostrzeżeń i uwag, wtrącić swoje trzy grosze.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka wogóle, a muzyka polska w szczególności, znajduje się pod znakiem kryzysu. Daje się to od razu zauważyć w rozmowach towarzyskich, w których wyraz „muzyka" bywa z zasady omijany; a jeżeli w kołach bardziej zainteresowanych mówi się już o muzyce, słychać przeważnie utyskiwania, narzekania i westchnienia... po czym, jak zawsze w rozważaniach na temat „leżący na sercu" i palący — rozmowa nagle urywa się... i wchodzi na inny tor...

A więc stoimy w obliczu muzycznego przesilenia sui generis, zakłopotani i niezaradni.

Jedni twierdzą z przekonaniem, że przyczyna zła jest w głównej mierze natury historycznej; cierpimy zatem z winy ojców, tj. szlachty, której zależało na tym, by lud stał zdala od wszelkich objawów kultury, kler zaś dotrzymywał w tym wiernie kroku. Otóż ta „arystokratyczna" kultura i sztuka wycisnęła piętno na stosunkach dzisiejszych.

Drudzy szukają przyczyn zastoju w wadliwym układzie programu nauczania, w usterkach i ograniczeniach (uszczuplenie nauki śpiewu i muzyki); jeszcze inni znowu — w braku, względnie w niskim poziomie istniejących instytucyj i organizacji, które by zajmowały się szerzeniem i popularyzowaniem kultury muzycznej.

W rzeczywistości niektóre obrazy z codziennego życia muzycznego są dość smutne. W prowincjonalnych, a nawet w większych miastach, jedynym prawie „rzecznikiem" wykształcenia muzycznego — jest nauczyciel/ka, udzielający lekcji gry fortepianowej, czy skrzypcowej dzieciom zamożnych rodzin miejscowych (gdyż tego wymaga „duch czasu"). Oddając swe dziecko wychowawcy, rodzice nie interesują się tym, czy nauczyciel/ka, jest predestynowany/a do funkcji nauczania i czy posiada odpowiednie kwalifikacje; sądząc jednak po wynikach takiej kilkuletniej nauki, możemy śmiało powiedzieć, że nie! — Uczennica już „zaawansowana" w grze na fortepianie, poproszona o zagranie jakiegoś utworu dosyć zresztą łatwego, odpowiada rumieniąc się, że „tego nie umie". Na zapytanie, co ona zna, odpowiada po namyśle, że „grała gamy", a z lektury zna najlepiej uwerturę „Dichter und Bauer" (pożal się Boże!), którą de facto gra zupełnie niemożliwie! W taki sposób nie jeden prawdziwy talent zostaje spaczony!

Nie lepiej przedstawia się sprawa muzykalności młodzieży szkoły powszechnej, a zwłaszcza średniej. W pierwszej jest wprawdzie śpiew przedmiotem obowiązkowym, a dzieci na tym stopniu nauczania są na ogół dość muzykalne i śpiewają wcale znośnie. Po przejściu jednak do gimnazjum młodzież traci (przez zapomnienie) nabyte wiadomości, a nowe zdobywa nader rzadko; albowiem jak wiadomo, śpiew i muzyka w szkole średniej należą do przedmiotów nadobowiązkowych, a z tych są najsłabiej uprawiane. Jeżeli zdarzają się sporadyczne wypadki, iż w jakimś zakładzie mają miejsce lekcje muzyki, odbywają się one w tak niepomyślnych warunkach (np. godziny końcowe, w których uczeń jest zazwyczaj wyczerpany i zdolność absorbcyjna spada do minimum), że rezultat jest znikomy. Inne

środki zapoznawania młodzieży szkolnej ze światem muzyki, jak obowiązkowe audycje muzyczne, oraz poniedziałkowe słuchowiska radiowe — nie stoją także, niestety, na wysokości zadania. Znaczne rozszerzenie programu; przystępny i interesujący układ cykliczny, jak na przykład formy muzyczne (klasyczne i romantyczne a także i nowoczesne); zaznajomienie z arcydziełami kompozytorów polskich i obcych itd. itd., wprowadzenie sprawozdań i krytyki po skończonej audycji — wszystko to wymagałoby bardziej aktywnego ustosunkowania się ucznia, a więc przyczyniłoby się do znacznego wzbogacenia zasobu wiedzy wychowanków. Audycje obowiązkowe, racjonalnie ułożone, w odpowiednich warunkach i przez dostateczne siły przeprowadzone — dałyby cudowne wprost wyniki *).

Pozostawiając zagadnienie stosunków panujących w szkolnictwie, oraz problem reform nauczania muzyki do rozważenia czynnikom miarodajnym — rzućmy okiem na sprawę organizacyj i instytucyj muzycznych, będących prawdziwym wykładnikiem inteligencji muzycznej.

Z rozwijających się — nielicznych zresztą, jak na liczbę mieszkańców Polski — organizacyj muzycznych — godnymi wzmianki są tzw. collegia musica, istniejące zazwyczaj przy wyższych uczelniach, a szerzące oświatę muzyczną planowo i gorliwie. Podkreślić także należy rycerski wprost wysiłek i wyczyny „Ormuzu", mające na celu systematyczne zorganizowanie życia muzycznego w miastach i miasteczkach Rzplitej, a o którym dałoby się powiedzieć: „Ut desint vires tamen laudanda est voluntas".

W porównaniu jednak z Zachodem, z Niemcami, Francją, a w szczególności z Ameryką, stoimy daleko w tyle. Już Karol Libelt w swojej rozprawie o kulturze niemieckiej pisze:

„...powszechne jest zamiłowanie muzyki w Niemczech. Dziś jeszcze nie tylko liczbą geniuszów muzykalnych, ale i masą lubowników (diletantów), a większą jeszcze masą ludzi z niższych stanów, muzykalnie mniej więcej ukształconych, Niemcy wyżej stoją nad wszystkie inne narody. W każdem mieście prowincjonalnem nasłyszeć się można muzyki w trudnych nawet kompozycjach, przez podrzędnych artystów dobrze wykonanej, nieustępującej w niczem orkiestrze po miastach stołecznych innych narodów. Dziwić się nieraz przychodzi, jak człowiek skąd inąd małego ukształcenia i małej nauki, potrafił przejąć się myślą arcydzieł kompozytora, wykonywując je nie tylko z zupełną dokładnością, ale i z całą siłą uczucia..."

A dalej czytamy:

„Najnowszym objawem muzykalnego życia niemieckiego są zawiązujące się towarzystwa muzyczne na wszystkich punktach Niemiec. Z przyległych miast i prowincyj do jednego centralnego miejsca zbierają się artyści i diletanci, ku wykonaniu wielkiej jakiej kompozycji narodowej, gdzie chóry kilkuset głosami, a orkiestra kilkuset instrumentami obsadzona... Koncert rozgłośny tylu głosów i tylu tonów pod gołem niebem, bo by go sala jedna nie objęła, myśl muzyczna drgająca z tylu set rozlicznych instrumentów, i z tylu set gardzieli; kompozycja podniesiona do uroczystości wielu tysię-

---

*) Zainteresowanych odsyłam do art. J. Powroźniaka „Śpiew i muzyka w szkole średniej" („Śląskie Wiadomości Muzyczne" Nr. 1, 1938 r.).

cy słuchaczów — jest to wysoki stopień, jeżeli nie zenit muzykalnego narodu ukształcenia...*).

Wspaniałe te słowa wielkiego myśliciela i znawcy sztuki (pisane prawie przed wiekiem!), do dziś nie straciły na swej wymowie i dobitności, nie wchodząc w to, czy są zupełnie aktualne.

Istnieją inne jeszcze luki u nas w dziedzinie umuzykalnienia narodu, dające się dotkliwie odczuwać, naprzykład brak bibliotek muzycznych. Dopiero przed kilkoma laty otwarto Dział Muzyczny przy Bibliotece Narodowej w Warszawie (pod kierownictwem wytrawnego fachowca prof. Pulikowskiego), jedyny w tym rodzaju instytut w Polsce! (podczas gdy u naszego sąsiada z zachodu istnieją w całym szeregu miast publiczne biblioteki muzyczne, obejmujące po wiele tysięcy dzieł, nuty, rozprawy naukowe i t. p.).

Dawniej, przed wojną, zajmowano się jako tako muzyką. Z zamiłowaniem uprawiano klasyków i romantyków, i..., — niebardzo to dodatni objaw, gdy panna A i pan B nie wykonują już dziś aż do wyczerpania X-tej sonaty Beethovena, bo ten sam utwór, dzięki płytom gramofonowym, może być reprodukowany w wykonaniu największych artystów w każdej chwili...

Na domiar tego przyszła muzyka współczesna, pojawiło się radio.

Od razu nastąpił rozdźwięk pomiędzy gorącym wielbicielem Mozarta czy Brahmsa, a nową muzyką. Jego niewyszkolone i nieprzygotowane ucho buntowało się, kiedy dzisiejszy kompozytor zagrał mu swoje utwory, powstałe „rzekomo" z wewnętrznego popędu i przymusu, a takimi „fatalnymi" (dla niego) dysonansami wyrażone.

A oto inny obrazek, zakrawający może na paradoks, czy karykaturę, o którym kiedyś czytałem w pewnym zagranicznym czasopiśmie muzycznym:

Kiedy wieśniak, nawożąc swój ogród, nastawia na najwyższe natężenie głosu odbiornik, z którego właśnie płynie symfonia brucknerowska i wykonuje swą czynność w towarzystwie tak wzniosłych dźwięków — pytamy się mimo woli, czym można wytłumaczyć ten osobliwy i interesujący dla nosa i uszu związek?

W każdym bądź razie nie należy (jak to zbyt często się dzieje) winy spychać na radio, ale raczej na wieśniaka. Tak, musimy się uczyć należytego i stosownego wykorzystywania tak wspaniałych zdobyczy techniki! Niestety, tylu jeszcze ludzi jest niczym innym, jak niewolnikami tych cudów techniki!

Często przecenia i niedocenia się roli radia. Wielu zarzuca tej pożytecznej instytucji, że muzyka transmitowana jest zbyt „martwa i sucha", program jest nie całkiem racjonalnie ułożony itd. Przyznaję i tym po części słuszność. Radio posiada dziś jeszcze niewątpliwie pewne braki, a co najważniejsza, słuchając muzyki głośnikowej, choćby najlepszej, pozbawieni jesteśmy tej podniosłej i rozkosznej atmosfery, tego nastroju, który udziela się wszystkim bywalcom koncertów. Jedno natomiast jest oczywiste i nieza-

---

*) „Pisma Pomniejsze" — Karola Libelta, Poznań 1850, tom III, str. 65 — 66.

przeczone: radio położyło wielkie zasługi dla szerzenia dobrej muzyki w społeczeństwie, umożliwiając szerokim warstwom dostęp do muzyki pierwszorzędnej, a najtańszej, co z czasem — patrząc z optymistycznego punktu widzenia — wytworzy zrozumienie i potrzebę muzyki bezpośredniej, zdrowej i rumianej.

Mamy więc podstawy ku temu i musimy wierzyć w lepsze jutro muzyki; a jeżeli przyczyny zła usuniemy, podejmiemy solidną akcję wychowaczą, jeżeli postawimy instytucje muzyczne na odpowiednim niveau moralnym i artystycznym, przez zainteresowanie odpowiednich czynników naglącymi sprawami muzyki — pewni jesteśmy zwycięstwa.

KIEDY TO SIĘ SKOŃCZY?

(O ilustracji dźwiękowej dodatków filmowych Pata).

Z „poziomem" dodatków i reportaży filmowych Pata już się oswoiliśmy i traktujemy je jako dopust boży. Wprawdzie biedny widz, siedząc w kinie, czasem zżyma się, czasem zaklnie głośno, czasem coś ktoś napisze, pakując grubą szpilkę, która zdawałoby się, że poskutkuje i... to wszystko. Pat liczy na bierność społeczeństwa i działa dalej, starając się o zachowanie ustalonego poziomu. Do „głębszych" reform należy zlikwidowanie dodatków Foxa i Paramountu, a to zapewne dla uniknięcia zbytecznych porównań. Zamiast tego wprowadzono wymianę zdjęć, wybierając bardziej interesujące jak np. picie mleka na Węgrzech i t. p. banialuki. Potraktowane humorystycznie zdjęcie ćwiczeń nowego rocznika kawalerii niemieckiej Pat komentuje defetystycznie, że poziom kawalerii niemieckiej nie jest wysoki. Zdjęcia zagraniczne przeplatane są krajowymi, w myśl słusznej zresztą zasady, że w kupie jakoś to ujdzie.

Ale nie o treść produkcji Pata chodzi tym razem, lecz o ich stronę dźwiękową i muzyczną. Powiedzmy wyraźnie, że zdjęcia Pata to zasadniczo nie dźwiękowce, ale w przygniatającej większości filmy nieme, do których dobiera się czy też dorabia dźwięk. Że kierujący stroną dźwiękową zdradzają elementarny brak wiadomości muzycznych i odznaczają się wybitną ignorancją (trudno posądzać o niedbalstwo), niech świadczą poniżej wybrane kwiatki.

Sygnał Pata — fragment początkowy poloneza A-dur Chopina mieliśmy dotychczas utrwalony w wyższej tonacji, gdyż przy zdjęciu zapewne szła za prędko płyta, z której przegrano dźwięk na taśmę. Poziom kulturalny jednostek, czy środowisk możnaby mierzyć szybkością obrotów gramofonu; najszybciej puszczają gramofon w suterynie i dlatego dolatują nas stamtąd głosy męskie o kobiecej barwie.

Ilekroć dodatek podaje zdjęcia, związane z hołdem składanym pamięci Marszałka Piłsudskiego, wtedy zwykle w ilustracji muzycznej słyszymy muzykę rosyjską (!) Czajkowskiego. Czyżby dlatego, że Marszałek całe nie-

mal życie walczył z Rosją? Ulubionym „kawałkiem" Pata jest w tych momentach piękna zresztą pieśń o charakterze romansu „Ten kto tęsknotę zna" w wykonaniu na organach Wurlitzera. Jest to zrozumiałe, jeśli uświadomimy sobie, że dla pewnej kategorii ludzi w Polsce Wurlitzer i gitara hawajska są uosobieniem muzyki poważnej, zaś muzyka lekka — to sprośna czy też swawolna piosenka kabaretowa. Rozróżniają oni jeszcze muzykę ludową (tańce z rubasznymi przyśpiewkami); wszystko reszta — to bedury, bemole, „urbertury" i „monety" (zamiast motety).

Niektóre dodatki krajoznawcze ilustrowali muzycy... jazzowi. Oczywiście muzyka ta, nie mająca nic wspólnego z polskością i regionalizmem, pochodziła rodem z foxów i jękliwych tang, zamiast opierać się na rodzimych tematach, którymi ci panowie zapewne się nie interesowali i interesować nie mają zamiaru.

Kto pamiętał pogrzeb K. Szymanowskiego, a po tym widział to samo w kinie, tego uszy nie mogły ochłonąć ze zdziwienia. Był to oczywiście „przyprawiany" dźwięk, a robota nie odznaczała się starannością. Działo się to jeszcze w epoce napisów (dziś mamy speakera). Następnym zdjęciem był remont starego kościoła na Węgrzech. Do napisu objaśniającego, znajdującego się między pogrzebem i kościołem, dołączono wesolutką muzyczkę, a to w myśl naiwnie kopiowanych wzorów zagranicznych, że do napisu musi być coś skocznego, ożywiającego.

Do szczytów humorystyki, oczywiście mimowolnej, płynącej z ignorancji, należy reportaż z Zaleszczyk, wyświetlany w stolicy w grudniu ubiegłego roku. Widzieliśmy pięknie kwitnące ogrody, a speaker opowiadał jak to cudnie jest na wiosnę w Zaleszczykach, że wszystko robi wrażenie czarownej bajki. Po tych słowach wypływała ilustracja muzyczna... „Bajka" Moniuszki. Panie ilustratorze! Gdzie Moniuszko, a gdzie Zaleszczyki! poza tym „Bajka" jest opowieścią... zimową! Czyż to nie rozbrajające?

W czasie procesji, w innym reportażu, nie ma śpiewu, ale słychać świetnie z odległego kościoła dźwięk organów; przechodzi to następnie w nieustanny szwargot, który nie znika nawet podczas błogosławieństwa Najświętszym Sakramentem. Nawet słaby katolik wie, że w tej chwili bywa zwykle wielka cisza i nawet dzwonki prawie że milkną.

Ten szwargot jest ulubionym dźwiękiem Pata, doczepianym hurtem do wszystkich zbiorowych scen; procesja, przecinanie wstęgi, wizytacja, Wawel, otwarcie, zamknięcie i t. p. — wszystko jedno. Szwargot obowiązuje, choćby pierwszoplanowe osoby wyraźnie „trzymały" mowę i w zbliżeniu intensywnie poruszały ustami. Przypominają się błogie czasy filmów niemych, z tą różnicą, że mieliśmy żywą muzyczkę i efekty prymitywne, robione w orkiestrze.

W styczniowym tygodniku Pata pokazywano nam fabrykację dywanów; ilustracją dźwiękową była muzyka baletowa (Noc Walpurgii) z „Fausta" Gounoda. Należało by dać coś z... „Szecherezady"; mielibyśmy wtedy dobry dowcip, a nie nonsens.

W tymże dodatku widzieliśmy wigilię naszych marynarzy. Padają bezszmerowe komendy i tymże „bezszmerowym" systemem rozbiegają się marynarze. Ruchom tym towarzyszył jakiś gruchot, coś jakby łamanie lodow-

ców, a co prawdopodobnie miało być szumem morza. Gruchot ten nie ustawał, nawet gdy z pokładu akcja przeniosła się do kabiny. Po tym wstępie nastąpiła wieczerza wigilijna, spożywana wspomnianym „bezszmerowym" systemem. Zamiast dźwięku mieliśmy muzykę. Zapewne gotów ktoś pomyśleć, że była to kolęda. Nic podobnego! grano polkę na harmonii (że to niby nasi marynarze zawsze z humorem); po wieczerzy grupa marynarzy śpiewa i przygrywa sobie na gitarze i harmonii. Śpiewu wcale nie słychać, mamy tylko dźwięk harmonii, chociaż na pierwszym planie w zbliżeniu marynarz szczypie usilnie struny gitary. Na zakończenie znów nastrojowy widok oddalających się morskich fal, oczywiście przy dźwiękach tejże polki.

Jeden z ostatnich dodatków podawał krótki reportaż z pracowni metalografika Grunwalda. Speaker objaśnia, że prace p. Grunwalda nawiązują do dawnych tradycyj polskich w tej dziedzinie sztuki; po tych słowach zwiedzamy pracownię przy dźwiękach... walczyka, granego oczywiście na gitarach hawajskich.

Dosyć tych wesołych przykładów, wszystko razem jest bardzo smutne. Można to różnie tłumaczyć, ale przecież nie monopolistyczne wytwórnie prywatne potrafią już u nas zupełnie przyzwoicie udźwiękawiać swoje filmy. Wystarczy trochę chcieć, trochę umieć no i trochę starać się; jak tak dalej pójdzie Pat doczeka się wesołej monografii p. t. „Dzieje grzechów Pata". Może tymczasem wprowadzić stałą rubrykę miesięczną?

M. J.

PRZEMÓWIENIE SENATORKI MACIESZYNY NA KOMISJI BUDŻETOWEJ SENATU (10.II).

Ponieważ sprawy kultury i sztuki tak rzadko stają się przedmiotem debat naszego parlamentu, przytaczamy w całości przemówienie sen. Macieszyny, poruszające sprawy stypendiów i inwestycji artystycznych. Red.

Myślę, że nikt z członków Wysokiej Komisji nie wyrazi niezadowolenia widząc, że w budżecie Minist. Wyznań Relig. i Oświec. Publicz. zwiększono sumę, preliminowaną w tym roku na subwencje dla artystów, propagandę artystyczną, tudzież stypendia.

W stosunku do potrzeb jest to niewątpliwie suma b. mała, ale w stosunku do naszych możliwości jest stosunkowo znaczna.

Dlatego ważnym jest wiedzieć, czy suma ta zostaje jak najbardziej celowo zużytkowana dla podniesienia naszego poziomu artystycznego. — Niestety o tym, jak zużytkowane są te sumy nie mamy możności się dowiedzieć.

Była w swoim czasie, bodaj przez prof. Bartla rzucona myśl, że Rząd powinien występować przed parlamentem nie tylko z preliminarzem budżeto-

wym corocznie, ale i ze sprawozdaniem ze swojej działalności. — Myśl zdaje mi się słuszna i szkoda, że nie zrealizowana poza jednym wypadkiem (prof. Bartla).

Przychodzi mi to na myśl, kiedy zastanawiam się nad tym, czy i gdzie mogę uzyskać jakiekolwiek bądź informacje o zużytkowaniu tego przeszło pół miliona zł. na subwencje, stypendia i propagandę artyst. Chciałam np. dowiedzieć się, jak została podzielona suma na stypendia względnie zasiłki dla artystów. — Zwróciłam się do p. referenta budżetowego Minist. W. R. i O. P. z prośbą o dostarczenie wykazu osób, które otrzymały stypendia i zasiłki z sum, wypłaconych za ostatnie 2 lata. — Odmówiono mi informacji, zasłaniając się — właściwie nie wiem czym?!

W moim przekonaniu pobieranie stypendiów przez artystów w najmniejszym stopniu nikogo nie upokarza.

Talent jest wprawdzie zjawiskiem indywidualnym, własnością prywatną, ale i dobrem publicznym i źle byłoby w państwie, które by nie szanowało swych ludzi utalentowanych, nie starało się talenty te wedle możności rozwijać i stwarzać im jakie takie warunki materialnego bytowania.

Dlatego nie widzę powodów, aby byli ukrywani pod korcem Ci, na których patrzymy, jako na przyszłych, czy obecnych dźwigarów naszej sztuki i kultury.

W tej sprawie wszelka tajemnica, wszelkie niedopowiedzenia byłyby krzywdą dla prostego i jasnego stosunku, jaki powinien panować między twórcą i społeczeństwem!

Fundusz Kultury Narod. stanął na tym stanowisku i w sprawozdaniu swym zamieścił tych, którzy z zasiłków jego korzystali *).

Te sprawy winna cechować jawność i przejrzystość, w przeciwnym bowiem razie stwarza się jeszcze jedno źródło plotek, nieporozumień i krzywdy ludzkiej.

Dlatego zwracam się do p. Ministra z prośbą, aby dotychczasowa praktyka osłaniania niezrozumiałą tajemniczością nazwisk stypendystów, przynajmniej w stosunku do członków parlamentu była zaniechaną.

PRZEGLĄD PRASY.

„WIADOMOŚCI LITERACKIE".

Numer „Wiadomości Literackich" poświęcony Karolowi Szymanowskiemu (Nr. 1) zawiódł w zupełności tych, którzy pokładali w nim jakieś specjalne nadzieje. Na numer ten złożyły się wynurzenia i wspomnienia osób (przeważnie ze sfer literackich), które znały osobiście wielkiego muzyka i stykały się z nim. Sporo w tym ciekawostek i nieznanych szczegółów, ale jeszcze więcej snobizmu, ignorancji i autoreklamy. Do najciekawszych dla muzyków pozycji zaliczyć należy, obok oczywiście fragmentów z pamiętnika Szymanowskiego,

*) To jest sprawa publiczna, społeczne pieniądze i wartości społeczne.

wspomnienia Leona Schillera p. t. „Smutna fotografia". Świetny reżyser przypomina tam dwa nieznane niemal utwory Szymanowskiego: balet „Mandragora" i muzykę do „Kniazia Patiomkina".

„Patrząc na pustą scenę, na której w półmroku majaczyły szkielety dekoracyj, przypomniało mi się, że już kiedyś tak było — siedziałem z Karolem w drugim czy trzecim rzędzie krzeseł, zapatrzony w dogasający czar teatru... Za nami Ryszard Bolesławski — obok Drabik... Już wiem, to było w Teatrze Polskim, w maju 1920 r., po premierze „Mieszczanina szlachcicem", które to widowisko kończyło się baletem p. t. „Mandragora". Wszyscy odnieśliśmy wielki sukces. Karol oczywiście — największy. Gdy zrodził się pomysł takiego zakończenia komedii molierowskiej, zakładano się ze mną, że Szymanowski zamówienia nie przyjmie. Przede wszystkim nie chce i nie umie pracować na zamówienie; po wtóre, komponuje wolno, instrumentację retuszuje bez końca, a widowisko musi być zmontowane w ciągu trzech tygodni; po trzecie, nie zna teatru, teatr mało go interesuje, a tu chodzi o lekką, swawolną groteskę, którą mają odegrać i odtańczyć aktorzy — nie tancerze. Obawy były płonne. W ciągu kilku godzin ułożyliśmy w trójkę, Szymanowski, Bolesławski i ja, kanwę w stylu włoskich komedyj improwizowanych; wieczorem tego samego dnia wręczyłem Karolowi dokładny scenariusz z drobiazgowymi adnotacjami reżyserskimi, a nazajutrz otrzymaliśmy już jedną czwartą część całości i mogliśmy rozpocząć próby, grając z mokrych niemal nut. W parę dni później partytura „Mandragory" była gotowa. Ku niepomiernemu zdziwieniu zauważyłem, że kompozytor zastosował się ściśle do wszystkich moich dezyderatów i informacyj reżyserskich, że muzyka pokrywała się z akcją w stu procentach i że celem jej było wyłącznie wykonanie sceniczne, nie koncertowe. Wszyscyśmy wtedy powitali w tej czarownej błahostce narodziny wybornego muzyka teatru. Publiczność i krytyka nie chciała wierzyć, że to małe arcydzieło wyszło spod pióra Szymanowskiego, taki hołd w nim złożył on melodii, takim tryskało humorem, tyle w nim było prostoty i sentymentu. Walce na motywach pozytywkowych osnute, piosenki jakby z oper Belliniego cytowane, recitativa i „tempesty" parodystycznie przesadzone — wszystko brzmiało rozrzewniająco prymitywną radością. Mało kto zorientował się, jak kunsztowna jest ta prostota, jak drogocenny okrywa ją strój harmoniczny i instrumentalny".

A dalej o muzyce do „Kniazia Patiomkina":

„Ilekroć bawił w Warszawie, odwiedzał Teatr im. Bogusławskiego. Rozumiał i doceniał walkę przez ten teatr prowadzoną. I on z tymi samymi wrogami o wielkość i powagę sztuki polskiej walczył nieustannie. Wyjeżdżając często za granicę, miał możność porównania naszych wyników inscenizacyjnych z francuskimi i niemieckimi. Naszym przyznawał większe natchnienie i siłę, tamtym — większą precyzją techniczną. Dzięki sympatii, jaką czuł dla ubogiej sceny naszej, łatwo nam było uprosić go, aby napisał muzykę do ostatniej sceny „Kniazia Patiomkina" Micińskiego. Znów wszyscy myśleli, że

odmówi. Jakąż bo korzyść mogła mu przynieść kompozycja ściśle związana z tekstem dramatu i z jego kształtem scenicznym? Ale Szymanowski chciał w ten sposób uczcić pamięć poety, którego liryki w pieśni swoje zmieniał, którego „Bazylissę Teofanu" niezmiernie cenił, jako nową formę polskiej dramatyki monumentalnej. I znów powstało dzieło głębokie, zapatrzone w bezmiar kosmosu, zasłuchane w wieczność".

Schiller kończy swe wspomnienia gorzką refleksją:

„Mieszczanina szlachcicem" grano we Lwowie i w Warszawie ostatnimi czasy bez „Mandragory"! (Rosyjsko-)polski balet reprezentacyjny nie ma jej w swoim repertuarze. Zdemolowana opera warszawska nie może wystawić ani „Hagith", ani „Króla Rogera", ani „Harnasiów"!...

Bardzo smutna fotografia".

„PROSTO Z MOSTU".

Nr. 8-y przynosi ciekawą korespondencję z Londynu pióra Andrzeja Mikułowskiego p. t. „Les ballets polonais à la russe préparés". Autor bezstronnie oświetla występy polskiego baletu reprezentacyjnego w Londynie, pesymistycznie naogół zapatrując się na propagandowy efekt tych występów:

„Muszę się zastrzec: winy niewątpliwie nie ponoszą wykonawcy. Wszyscy byli młodzi, pełni entuzjazmu, niezwykle przejęci swą pracą i niewątpliwie wiele tej pracy włożyli. Było wśród nich parę niewątpliwych talentów, jak Glinkówna, czy Kamińska, nie mówiąc o „gwiazdach". Cóż kiedy nie tylko Kamińska czy Glinkówna, ale nawet Sławska, czy Juszkiewiczówna nie są solistkami nawet przeciętnej europejskiej klasy. A Londyn pamięta jeszcze Pawłową. Każdy, kto widział balet w Operze Warszawskiej, musi przyznać, że Niżyńska dokazała niemal cudów, podciągając cały zespół o dwie klasy w ciągu czterech miesięcy. Cóż, kiedy nie można dokonać rzeczy niemożliwych i wynik był jeszcze o dalsze dwie klasy niższy nie tylko od rosyjskich baletów, ale bodaj i od tego, który Londyn codzień ogląda w Saddlers Wells, swej popularnej operze.

Drugi zarzut jaki się nasuwa, to zbyt mało polski charakter tego, co nam pokazano. Gdyby nawet były usterki pod względem technicznym, mogłaby sytuację uratować oryginalność formy, czy tematu, czy treści muzycznej lub choreograficznej. Tymczasem okazało się, jak mało polscy są nasi młodzi kompozytorzy, jak mało mają inwencji i zaufania do polskiego rytmu. Nawet u Kondrackiego, którego „Legenda Krakowa" była niewątpliwie najlepszym punktem programu, mazur z trudem przebijał się przez Strawińskiego i innych ruso-francuzów. U Palestra też znacznie wyraźniej można było odnaleźć reminiscencje z Ravela, niż ludowy rytm taneczny, który z taką porywającą brawurą potrafił wprowadzić Szymanowski w swej czwartej symfonii, nie tracąc bynajmniej swej nowoczesności, przeciwnie, wprowadzając do nowoczesnej muzyki nowy, własny i polski wyraz. Nie mówię

o Różyckim, którego „Nieśmiertelny Apollo" był chybiony zarówno pod względem muzycznym, jak całej koncepcji, która się jakoś nie tłumaczyła.

Nic dziwnego, że na echach Strawińskiego tym łatwiej było Niżyńskiej ulec głosowi wspomnień, — może mimo woli nawet ciągle wprowadzać rosyjskie motywy. Mniej może w „Legendzie Krakowa", mniej w klasycznym „Koncercie Chopina", ale przede wszystkim, w „Zewie ziemi" Palestra, chwilami zresztą doskonałym pod względem rytmicznym. Tam ciągle wydobywał się na wierzch „kozak", aż chwilami miało się wrażenie, że „kozak" jest tu kluczem, punktem centralnym kompozycji choerograficznej, do którego wszystko się sprowadza.

Trudno się dziwić, że Niżyńska nie mogła się wyzwolić z pod wpływu szkoły, w której się wychowała! Ale rzeczą organizatorów było dodać jej współpracownika, który by ją chronił od tych wpływów i poddawał nowe drogi. Ta rosyjskość była gwoździem do trumny baletu w Londynie, bo narzucała nieodparcie krytykom asocjacje porównawcze z baletem pułkownika de Basila przynajmniej. Tego porównania zaś nie mógł wytrzymać polski balet, który jako balet rosyjski można było zaliczyć najwyżej do drugiej klasy".

Nr. 9-ty „Pr. z Mostu" przynosi artykuł Konstantego Régameya o Ravelu, podający m. in. ciekawe szczegóły biograficzne.

„PION".

Ten bardzo inteligentnie redagowany tygodnik literacki dorywczo tylko poświęca miejsce sprawom muzycznym. Ostatnio zanotować należy zasadniczy artykuł dr. Stefanii Łobaczewskiej p. t. „O kulturę muzyczną mas". (Nr. 4).

„MUZYKA WSPÓŁCZESNA".

Dawny, na powielaczu odbijany i kolportowany pół prywatnie biuletyn Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej przekształcił się w regularne pismo pod redakcją dr. Konstantego Régameya. Przydałaby mu się może efektowniejsza szata zewnętrzna, ale przy skromnych środkach, jakimi Towarzystwo rozporządza — zrobiono i tak bardzo wiele. Ostatni numer biuletynu (Rok III, Nr. 1) przynosi następujące artykuły: Z. Mycielskiego o Ravelu, dr. Sydonii Pfau „O rozumieniu i słuchaniu muzyki", M. Kondrackiego o Igorze Markiewiczu oraz bogatą kronikę krajową i zagraniczną.

„ŚLĄSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE".

Z zadowoleniem wskazać należy na piękny rozwój niektórych pism muzycznych na prowincji. „Śląskie wiadomości muzyczne" w obecnej swej postaci to przykład żywo i ciekawie redagowanego periodyku muzycznego, zachowującego przy tym charakter regionalny — odzwierciadla bowiem intensywne życie muzyczne Śląska. Zeszyt lutowy przynosi m. in. prace F. Kulczyckiego, D. Steinowej, M. Cyrus-Sobolewskiego i innych. Zwraca uwagę

artykulik dyskusyjny D. Steinowej, w ciekawy sposób oświetlający i krytykujący powszechnie przyjęty zwyczaj, że pianiści występujący publicznie grają bez nut.

K.

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU.

Mało które z zagadnień dotyczących muzyki przedstawia problem tak zagmatwany i trudny do rozplątania, jak kwestia popularności i rozpowszechniania muzyki wśród szerokich warstw publiczności koncertowej.

Jednakowo trudno jest ustalić jaka muzyka i dlaczego zdobywa sobie większą popularność — czy t. zw. „poważna", czy „lżejsza" czy wkońcu całkiem „lekka", tak, jak zresztą trudno jest przeprowadzić ścisłą granicę między tymi rodzajami muzyki, z których każdy ma zasadniczo jednakie aspiracje zdobycia sobie słuchaczy i pozostawienia śladu w historii muzyki.

Bezwzględnie popularność i reakcja społeczeństwa na muzykę w dodatnim lub ujemnym tego słowa znaczeniu, zależy od rozwoju kultury i tradycji artystycznej danego kraju. Zdarzają się jednak i w tym wypadku niespodzianki, dające się wytłumaczyć chyba tajemnicą, tkwiącą w samej muzyce, a raczej nawet w twórczości poszczególnych artystów.

Istnieją geniusze, których twórczość nawet najbardziej trudna (Strawiński) potrafi porwać tłumy, tak jak istnieją twórcy mierni, których dzieła rozpowszechniają się również szybko i szeroko, a wkońcu istnieją i tacy, których dzieła prawdziwie wartościowe nie mają nawet możliwości dotarcia do publiczności przez wykonanie publiczne.

W czym leży tajemnica popularności? W talencie istotnym kompozytora i kulturze słuchacza, czy też w sugestywności utworu więcej lub mniej wartościowego?

Zagadnienie to nasuwa się mimowoli w obecnym sezonie koncertowym w Paryżu, po wysłuchaniu ogromnej ilości muzyki w zapełnionych przeważnie do ostatnich miejsc salach.

Po śmierci Ravela cały szereg koncertów poświęcono wyłącznie jego utworom. Ravel był jednym z tych kompozytorów, którzy za życia już cieszą się niezwykłą popularnością. Ilość więc wykonań pośmiertnych i tłumy słuchaczy na koncertach złożonych z jego utworów nie była spowodowana tą smutną „sensacją" która przyciąga publiczność. Utwory Ravela były i są słuchane na płytach gramofonowych, w kinach, w kawiarniach, w radio i na koncertach — popularność ich jest zupełnie fantastyczna.

Dzięki owemu, przysłowiowemu już dziś mistrzostwu kompozycyjnemu i instrumentacyjnemu Ravela, dzięki — z drugiej strony — pewnej przystępności, jeżeli nie łatwości tematycznej i dzięki temu nieuchwytnemu rysowi indywidualności, który odczuwa się w każdym utworze zmarłego mistrza, sztuka Jego zdobyła sobie bezapelacyjnie nie tylko „świat muzyczny" i garstkę melomanów ale właśnie całe masy laików.

A jednak, słuchając obecnie całego koncertu złożonego z utworów Ravela, nawet z wspaniałymi w swej prostocie „Chansons madécasses" lub „Gaspard de la Nuit", nie można się oprzeć pewnemu wrażeniu błahości wewnętrzno - muzycznej jego muzyki. To samo odczuwa się i w muzyce Florent Schmitta. A. Fl. Schmitt jest też jednym z najpopularniejszych obecnie we Francji kompozytorów. Zdarza się, iż w ciągu jednego tygodnia zanotować można ze dwa pierwsze wykonania jego nowych utworów. Ta niezwykła płodność kompozytorska odbija się jednak na wartości dzieł — o czym świadczy chociażby ostatnio wykonana „Legenda" na saksofon i orkiestrę, która robi wrażenie utworu pisanego na kolanie.

Usankcjonowane dobrą opinią publiczności koncerty p. Nadii Boulanger cieszą się stale ogromną frekwencją. Świetna profesorka kompozycji ukazuje się na estradzie koncertowej jako dyrygentka, a nawet jako pianistka. Programy jej koncertów obejmują muzykę wszystkich czasów od najstarszej do współczesnej, a wykonane są zawsze z wzorową doskonałością interpretacji. Nie wszystkie jednak utwory godne są jej szlachetnego wysiłku. Naprzykład ostatni koncert (recital na dwa fortepiany z udziałem świetnego pianisty Curzona) nie pozostawił mocnego wrażenia, mimo wykonania pięknej sonaty Mozarta i czarujących Warjacji op. 40 Schumanna. Figurujący w programie tego koncertu zgrabny i dowcipny wprawdzie utwór Berkeley'a (młodego Anglika ucznia p. Boulanger) „Polka i Nokturn", nie przedstawia istotnej i głębszej wartości.

Propagatorem nowych utworów na terenie paryskim jest kapelmistrz Münch. Należy ocenić jego zapał i wysiłek mimo niekoniecznie doskonałych możliwości dyrygenckich jako kapelmistrza. Na pierwszym w tym sezonie jego koncercie (na czele orkiestry Société Philharmonique de Paris) słyszeliśmy dwa pierwsze wykonania: koncertu na wiolonczelę i orkiestrę B. Martinu i Suity z baletu „Pantins" T. Harsanyi'ego. Koncert Martinu jest jednym z wcześniejszych utworów tego kompozytora. Doskonała forma, wyzyskanie wszystkich możliwości wiolonczeli jako instrumentu solowego oraz polifoniczne opracowanie tematów składają się na utwór cenny i poważny. Suita Harsanyi'ego obejmuje szereg fragmentów z baletu „Pantins". Błyskotliwość instrumentacji zbliża Harsanyi'ego w tym utworze w dużym stopniu do Ravela zwłaszcza w jednej z części Suity p. t. „Valse". Częste solistyczne kadencje poszczególnych instrumentów, jak np. fortepianu czy skrzypiec nie wydają się zbyt szczęśliwe, tak samo, jak i nadużywanie blachy. Utwór jednak jest napisany świetnie pod względem baletowym i prawdopodobnie zyskuje w całości na scenie.

Szereg nowości muzycznych przedstawiło na swych dotychczasowych koncertach stowarzyszenie „Triton". Stowarzyszenie to po śmierci zasłużonego swego założyciela P. O. Ferroud prowadzi w dalszym ciągu ideową propagandę współczesnej muzyki. Wśród całego szeregu utworów — kompozytorów o mało znanych nazwiskach, jak Thiriet, Tocchi, Barraud, — stojących na poziomie przeciętnym i nie wyróżniających się niczym oryginalnym, wykonano po raz pierwszy kantatę Milhaud'a p. t. „Cantate pour l'inauguration du Musée de l'Homme". Muzyka Milhaud'a w ostatnich czasach straciła na popularności nie tylko w szerokich sferach melomanów

ale i w świecie muzycznym. I to zjawisko trudne jest do wytłumaczenia. Ostatnie jego dzieła: „Cantate pour louer le Seigneur", czy „Christophe Colomb", czy chociażby powyżej wymieniona kantata okolicznościowa świadczą iż ten czołowy kompozytor sławnej „szóstki" paryskiej nie ustaje w rozwoju swej twórczości.

Dzięki wszechstronności „Tritonu" w propagandzie współczesnej muzyki Paryż miał możność usłyszeć dzieła najmłodszej generacji niemieckiej. Tymbardziej było to interesujące, iż wiadomo ogólnie, jakie jest nastawienie czynników rządzących w Niemczech w stosunku do nowych prądów artystycznych.

Sprowadzona — nawiasem mówiąc świetna — kameralna orkiestra z Heidelbergu wykonała pod dyrekcją młodego kompozytora Fortnera jego Koncert na orkiestrę smyczkową oraz koncerty na flet z ork. smyczkową von Borcka i na klawesyn, flet i obój z ork. symczkową Hollera. Wszystkie te utwory, pisane pod przemożnym wpływem Hindemitha, dają wyraz wpływu jego wybitnej indywidualności na młode pokolenie niemieckich kompozytorów. Wpływ ten daje się odczuć zwłaszcza w technice kompozytorskiej i sprawiał, iż utwory te są napisane z dużą umiejętnością. Natomiast daje się w nich odczuć pewne skrępowanie, brak oddechu czy rozmachu twórczego. Odnajduje go się jedynie w utworze Fortnera, którego talent wyraźnie zarysowuje się w „Koncercie".

Nie jest wiadomym, czy ci młodzi kompozytorzy znajdują uznanie w swoim kraju, faktem natomiast jest, że muzyka ich ideowego przewodnika Hindemitha jest przyjmowana w Niemczech niechętnie a nawet wrogo. Stosunek ten jednak nie unieszkodliwił wpływu tego wielkiego kompozytora i świadczy o istniejącej wciąż wysokiej kulturze muzycznej niemieckiej.

Inaczej widocznie przedstawiają się stosunki muzyczne w Rosji, sądząc po ciekawej lecz smutnej ewolucji twórczej, jaką przeszedł ostatnio Prokofiew *). Ostatni jego występ dał wyraźny dowód tej ewolucji, bardzo jednak ujemnej z punktu widzenia muzycznego. Najnowsze utwory Prokofiewa „Uwertura rosyjska" i Suita z baletu „Romeo i Julja" przerażają swą banalnością rozlewnych tematów i grubą a raczej gruboskórną instrumentacją. Muzyka ta ma być przystępna, — może nią i jest, jednak w najgorszym słowa tego znaczeniu. Jedynie jeszcze w niektórych efektach muzycznych pojawiają się echa dawnego sprytu i zgrabności prokofiewowskiej.

Prokofiew jak dotąd nie stracił swej „popularności" na całym świecie, widocznie opiera się ona jeszcze na początkowej fazie jego twórczości, a może jest to właśnie jedna z zagadek, które trudno rozwiązać, zastanawiając się nad kwestią, jakiego rodzaju muzyka może być popularna.

Barbara Padoska.

---

*) Podobno autentyczny jest fakt, iż w ub. roku przed koncertem swym w Paryżu Prokofiew miał się wyrazić w swym przemówieniu do publiczności, iż kierunek społeczny panujący w jego ojczyźnie wpłynął na jego twórczość zasadniczo i dopiero teraz komponuje on w sposób, który uważa za dobry i słuszny.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA.

Jedynym nowym dyrygentem, jakiego poznaliśmy w okresie sprawozdawczym był Igor *Markiewicz*, kapelmistrz zdolny, ale jeszcze z niezbyt wielką rutyną. Poświęcimy mu więcej słów z okazji jego występu kompozytorskiego. Soliści reprezentowali wyłącznie pianistykę i to wysokiej klasy, jakkolwiek każdemu z nich da się postawić pewne zarzuty. Szkołę rosyjską, w dwóch jej odmianach „emigranckich": francuskiej i amerykańskiej reprezentowali *Uniński* i *Cherkassky*, obaj pianiści o fenomenalnej technice i dużej dozie kultury muzycznej, ale pozbawieni wewnętrznego ciepła, niezdolni do wytworzenia nastroju. Jest to zwłaszcza pożałowania godne w odniesieniu do Unińskiego, którego gra, swego czasu tak prosta i subtelna, obecnie tyle straciła na prostocie i bezpośredniości, ile zyskała pod względem technicznym. Prawdopodobnie chęć do przełamania wrodzonego chłodu spowodowała w nim wytworzenie się maniery, przykrej zwłaszcza w Chopinie.

Dwaj pozostali pianiści: Alfred *Hoehn* i Wilhelm *Kempff* reprezentowali solidną szkołę niemiecką, o równie nieskazitelnej technice i wielkim rozmachu wirtuozowskim, ale nierównie większym zasobie treści czysto muzycznej. Hoehnowi zarzucić można jedynie zbytnie przeładowanie nastrojowością części lirycznych „Koncertu" Brahmsa, Kempffowi zaś, który zagrał „Koncerty" Bacha i Mozarta, za obfite posługiwanie się zróżnicowaniem tonu, doprowadzonym u niego do perfekcji i w innych utworach mogącym być bardzo cennym, ale niewłaściwym w Bachu. Szkoda również, że ten świetny pianista odegrał na bis utwory Chopina, Bacha, Beethovena ze zbyt wielkim „drygiem wirtuozowskim".

Najciekawszy był jednak okres sprawozdawczy pod względem programowym, odznaczał się zupełnie niezwykłą jak na Warszawę ilością pierwszych wykonań, wśród nich dwoma prawykonaniami. Na czoło tych nowinek wybija się niewątpliwie pierwsze światowe wykonanie nowego dzieła „Le nouvel âge" Igora *Markiewicza*, kompozytora, który pomimo swego młodego wieku stanowi obecnie jedną z najoryginalniejszych postaci kompozytorskich w muzyce europejskiej. Oryginalność jego polega nietylko na tym, że w krótkim czasie potrafił stworzyć swój własny, odrębny zwłaszcza pod względem instrumentacyjnym (co nie jest łatwą rzeczą w naszych czasach) język, ale głównie chyba na tym, że potrafił przeciwstawić się powszechnym niemal w muzycznych sferach postępowych prądom klasycyzująco - konstruktywistycznym, tworząc i propagując muzykę ultranowoczesną w środkach, lecz bardzo romantyczną w założeniu, o niemal Skrabinowskich „metafizycznych" tendencjach. Fakt, iż niemal wszyscy krytycy konserwatywni zupełnie tej różnicy pomiędzy Markiewiczem a olbrzymią większością współczesnych kompozytorów nie zauważyli, pogardliwie zaliczając go do tak przez nich znienawidzonej „Międzynarodówki artystycznej", świadczy tylko o tym, jak mało ci konserwatyści orientują się w zwalczanej przez siebie muzyce. Gdyby się mniej sprzeciwiali wykonaniu u nas muzyki nowej, lepiej by poznali swoich wrogów, i, jeżeliby się do tej muzyki nie przekonali (na co już chyba

nie ma nadziei), przynajmniej umieliby w sposób bardziej rzeczowy i inteligentny ją zwalczać.

Nie powiem, żeby „Nouvel âge", dzieło bardzo trudne i z tego powodu niedokładnie wykonane, było najlepiej wybranym utworem dla zaznajomienia Warszawy z twórczością Markiewicza. Lepiej by się do tego celu nadawał utwór wcześniejszy i łatwiejszy jak np. „Odlot Ikara". Wprawdzie „Nouvel âge" również daje pojęcie o ekstatywnym charakterze natchnienia Markiewicza, o jego bardzo świeżej inwencji melodyjnej i nieprawdopodobnym wprost wyczuciu orkiestry, pozwalającym na tworzenie niepokojących, pełnych ekspresji brzmień, — ale wskutek tego, że w utworze przeważają momenty „tutti", bardzo gęsto zinstrumentowane, w których przynajmniej w warszawskim wykonaniu poza ogólnym hałasem bardzo niewiele było słychać, całość robi wrażenie chaotyczne, i konstrukcji utworu, niewątpliwie zwartej, którą się widzi przy czytaniu partytury (chociaż jest to konstrukcja i polifonia bardzo odmienna od obowiązującej dzisiaj mody), zupełnie się nie słyszało. Miejmy nadzieję, że następny przyjazd Markiewicza pozwoli nam na podstawie innych dzieł lepiej wniknąć w tę bardzo interesującą twórczość, lepiej zorientować się w tym, co w niej jest zwykłym efekciarstwem, a co prawdziwą i trwałą muzyką.

Drugim prawykonaniem było „6 pieśni" na tenor i orkiestrę Witolda *Maliszewskiego*, utwór nie różniący się zasadniczo od typu ostatnich kompozycyj Maliszewskiego, odznaczający się raczej w stosunku do tych kompozycyj mniej interesującą inwencją. Usłyszeliśmy poza tym w Filharmonii „Symfonię radosną" L. *Rogowskiego* pod dyrekcją kompozytora. Dzieło to, oparte na tak zwanej przez kompozytora „słowiańskiej" gamie spokrewnionej z perską gamą zirefkend, miało reprezentować czystą, słowiańską, nieskażoną obcymi europejskimi przeróbkami muzykę. Okazało się jednak bardzo zwyczajną, dosyć banalną, o orientalnym kolorycie, ale o tradycyjnie europejskiej fakturze, kompozycją. Zbyt wiele przewrotów naprawdę radykalnych odbyło się w ostatnich latach, by sama zmiana i to nie bardzo zasadnicza gamy, przy zachowaniu innych elementów, mogła stanowić o gruntownej zmianie typu muzyki. Jeśli chodzi o inwencję, „Symfonia radosna" przedstawia się mniej interesująco niż dzieła Rogowskiego, które pamiętamy z przed lat, z przed jego wyjazdu na stałe do Jugosławii.

Pewnego rodzaju nowością, mało u nas znaną, był również „Koncert fortepianowy na lewą rękę" *Ravela,* wykonany przez *Smidowicza* i orkiestrę Polskiego Radia pod dyrekcją *G. Fitelberga* na koncercie w Teatrze Wielkim. Z innych utworów Ravela odegrano na tym koncercie urywek z „Dafnisa i Chloe oraz „Bolero", które nareszcie dzięki dobrym solistom radiowym usłyszeliśmy w należytym wykonaniu.

Prawie z samych pierwszych wykonań składała się również XVI audycja Polskiego Tow. Muz. Współczesnej. Po raz pierwszy w Polsce wykonano skomponowany w 1934 roku „Koncert na dwa fortepiany" *Strawińskiego,* utwór stylistycznie najbardziej zbliżony chyba do „Symfonii Psalmów", suchy i klasyczny w części pierwszej i fudze finałowej, „po strawińskiemu" romantyczny w częściach środkowych, uderzający oryginalnością inwencji i niezwykłą wynalazczością w dziedzinie stosowania nowych efektów forte-

pianowych. Reszta audycji poświęcona była muzyce polskiej. Największy sukces odniósł wspaniale rozwijający się talent Antoniego *Szałowskiego* osiągającego w swoich kompozycjach (znana już w Warszawie „Sonatina" na klarnet i fort.) coraz większą precyzję, lekkość i przejrzystość, swobodnie oscylującego pomiędzy dyskretnym liryzmem a subtelnym humorem. Usłyszeliśmy poza tym pierwsze wykonania „Tria" na fortepian, skrzypce i wiolonczelę *Mycielskiego*, utworu, któremu bym zarzucił pewien brak równowagi stylistycznej, oraz „Sonaty fortepianowej" *Kisielewskiego*, o typowym, właściwym temu kompozytorowi kanciastym charakterze.

III Koncert P. T. M. W. poświęcony utworom kameralnym Szymanowskiego należy uznać za jeden z bardziej udanych przede wszystkim dzięki najlepszej interpretatorce kompozycyj skrzypcowych Szymanowskiego, — Eugenii *Umińskiej*, która odegrała „Romans", „Nokturn i Tarantellę" „Kaprys Paganiniego", „Mity" i Taniec z „Harnasiów", oraz dzięki świetnie usposobionej R. *Etkin - Moszkowskiej*, która dała wspaniałą interpretację „Wariacyj" h-moll na fortepian. Utwory wokalne wykonała Franciszka Platówna.

W VIII audycji Stow. Mił. Dawnej Muzyki na wyróżnienie zasługują utwory Telemanna, Couperina, Scarlattiego i Torellego na potrójne zespoły (śpiew, flet albo skrzypce, fortepian, obój, flet albo skrzypce, fortepian) bardzo ładnie przez Szlemińską, Snieckowskiego, Bartnikowskiego, Ochlewskiego i Lefelda odegrane. Natomiast wykonaniu wydobytych z zapomnienia kompozycyj Janiewicza, Lessla i Kleczyńskiego zarzucić należy, iż nie podano tych utworów w ich oryginalnych zespołach, co nie byłoby trudne do urzeczywistnienia.

Dosyć duże ożywienie panowało w Konserwatorium, gdzie, podobnie jak w Filharmonii, przeważali pianiści.

Poza Unińskim, o którym już wspominaliśmy recitale dali bardzo dobry Mieczysław *Münz*, również świetny, chociaż niezupełnie równy Claudio *Arrau* i młody węgierski pianista Georg *Sandor*, który grał na fortepianie dwuklawiaturowym systemu Moora. Dodatnie wrażenie zostawił występ znanego już z zeszłego roku zespołu wiolonczelowo - fortepianowego T. *Reiss* i J *Hunt*.

W operze nadal jedynie gościnne występu w oklepanym repertuarze.

Konstanty Régamey.

POPIS KLASY OPEROWEJ KONSERWATORIUM.

W początkach lutego odbył się w Teatrze Wielkim popis klasy operowej Konserwatorium Warszawskiego, na którym siłami uczniowskimi wykonano operę „Jaś i Małgosia" E. Humperdincka.

Oceniając wyniki pracy szkolnej musimy zdawać sobie sprawę, że szkoła nie ma wpływu na jakość materiału uczniowskiego i kształci taki materiał, jaki do niej trafia. Nie możemy więc mieć pretensji do Konserwatorium, że obecna klasa operowa nie posiada ani rewelacyjnych głosów, ani jednostek o wyróżniającym się uzdolnieniu scenicznym. Zresztą jest to zjawisko

ogólne: fachowcy stwierdzają zastraszający brak głosów wartościowych, młody narybek śpiewaczy jest u nas bardzo mizerny i z niepokojem zadajemy sobie pytanie, kto zapełni mocno przerzedzone i dalej topniejące kadry naszej starej gwardii śpiewaczej. Zapewne różne są przyczyny tej niepokojącej sytuacji; jednak niewątpliwie niemało przyczyniły się do niej z jednej strony wielce niezadawalniający stan studiów śpiewaczych w naszych uczelniach muzycznych, z drugiej zaś — niezliczona ilość „pokątnych" nauczycieli śpiewu, o niesprawdzonych, a raczej żadnych kwalifikacjach, którzy w sposób wołający o pomstę do nieba niszczą młode głosy. Pedagogika muzyczna na tym odcinku stanowczo wymaga radykalnej sanacji.

Klasa operowa nie zajmuje się kształceniem głosów: do niej należy muzyczne przygotowanie opery, opracowanie zespołowe oraz wpojenie w uczniów pierwszych, elementarnych zasad ruszania się na scenie. W tym zakresie profesorowie klasy operowej Konserwatorium pp. Bierdiajew, Freszel i Zalewska mogą pochwalić się pięknymi wynikami swej pracy: wyciągnęli z uczniów maksimum, co można było wyciągnąć, i stworzyli całość, która sprawiła bardzo dodatnie wrażenie. Widać było, że praca w klasie operowej prowadzona jest solidnie i dokładnie, przygotowanie muzyczne, z małymi wyjątkami, było bez zarzutu, przedstawienie szło gładko i sprawnie, uczniowie zaś dobrze opanowali swe partie i z zapałem i przejęciem się śpiewali.

Z pośród wykonawców na wyróżnienie zasługuje miła para bohaterów opery (pp. Derdykówna i Szczygłówna), która bardzo muzykalnie i z wdziękiem wykonała swe role. Dobre też wrażenie pozostawił p. Zmorzyński (w roli Ojca), który w całym zespole wyróżniał się wartościowym materiałem głosowym.

Specjalnie trzeba podkreślić udany występ orkiestry uczniowskiej, która doskonale dała sobie radę z niełatwym akompaniamentem do opery i była bodaj najbardziej atrakcyjną stroną popisu. Zwracało uwagę jej świeże brzmienie, zwłaszcza w smyczkach, ładna, elastyczna dynamika i dyskretny akompaniament, nigdzie nie zagłuszający śpiewaków. Takie opracowanie partii orkiestrowej nie przyniosłoby wstydu i orkiestrze zawodowej.

Naogół udany popis klasy operowej Konserwatorium Warszawskiego budzi jednak głębsze refleksje, mimowoli bowiem nasuwa się pytanie, jakie praktyczne rezultaty da ta praca. Szkoła artystyczna ma na celu przygotowanie swych wychowanków do samodzielnej pracy zawodowej. Chciałoby się zapytać, co będą robić absolwenci klasy operowej w kraju, gdzie ledwie wegetują dwie sceny operowe i gdzie sztuka operowa niemal oficjalnie została uznana za nikomu niepotrzebny zbytek?

Istnieje w tym wszystkim jakaś potworna niekonsekwencja, jakiś brak elementarnej logiki: z jednej strony w państwowej uczelni muzycznej kształci się śpiewaków operowych, a więc uznaje się ich potrzebę, z drugiej zaś strony — Państwo dopuszcza do niesłychanego upadku naszych scen operowych, t. j. warsztatów pracy, dla których samo przygotowuje specjalistów.

Powiązanie tych dziedzin jest przecież oczywiste: teatr operowy musi

mieć dopływ młodych sił artystycznych, zaś podaż tych sił w znacznym stopniu zależy od tego, czy są możliwości ich zatrudnienia. Jeżeli operowe warsztaty pracy są zdezorganizowane, to potrzeba kształcenia artystów operowych staje się mocno problematyczna, gdyż z góry wiadomo że specjaliści ci nie znajdą żadnego zastosowania w życiu.

Wydaje się, że w naszych warunkach otoczenie opieką muzycznych warsztatów pracy jest zadaniem specjalnie ważnym. Jest to może najlepszy środek ożywienia naszego ruchu muzycznego i wydobycia talentów. Niestety, mało z tego zdajemy sobie sprawę: wystarczy wskazać na obecny stan Opery Warszawskiej i Filharmonii Warszawskiej.

T. Z.

KRAKÓW.

Życie muzyczne w Krakowie jest wyjątkowo ospałe. Ruch organizacyjny jest podobny do zamrożonego strumienia, zaś koncertowy nie przedstawia się o wiele lepiej. Publiczność krakowska reaguje żywiej jedynie na przedstawienia operowe, koncerty ją mało interesują.

W okresie sprawozdawczym to jest od 1 stycznia sala Starego Teatru gościła kilku wybitnych pianistów jak to: Friedmanna, Unińskiego i Petri'ego. Dwaj pierwsi dali recitale fortepianowe, ostatni odtworzył koncert Brahmsa z orkiestrą.

Petri i Friedmann są pianistami, nie ulegającymi już prawom dalszej ewolucji, natomiast Uniński wyraźnie się muzycznie pogłębia, jednocześnie gra jego staje się coraz bardziej emocjonalna i subiektywna.

Listę pianistów kończy John Hunt, dający koncert łącznie z wiolonczelistką T. Reiss. O ile w muzyce zespołowej gra p. Hunta stoi na wysokości zadania, o tyle jego interpretacje jako samodzielnego pianisty wzbudzają poważniejsze zastrzeżenia. Warjacje cis moll. Schumanna były wykonane zupełnie niezadawalniająco.

Wiolonczelistka p. T. Reiss okazała się artystką wysoce kulturalną i muzykalną.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków dało kilka wieczorów muzycznych. Na jednym z nich wystąpiły dwie artystki z Poznania. O skrzypaczce p Kaulfuss pisać nie będę, bo nie lubię naigrawać się z cudzego nieszczęścia, a raczej ze zbyt wygórowanych ambicyj. Śpiewaczka p. Sobiech jest obiecującą młodą siłą, muzykalnie kierowaną przez p. Marek - Onyszkiewiczową.

Opera w Krakowie była pod znakiem oper Verdi'ego i śpiewaków rumuńskich, z których bardzo korzystne zrobił na mnie wrażenie baryton p. Tassian, zupełnie korzystne tenor p. D. Badescu, a wręcz niekorzystne sopran p. N. Badescu, której występ tłomaczy się chyba znaną maxymą „Gdzie ty Caius tam ja Caia". Wystawione zostały pod kier. B. Walewskiego Rigoletto i Bal Maskowy. Teatr był pełny.

Okres kolędowy miał swoje odbicie w ruchu muzycznym miasta. Większość chórów wystąpiło z kolędami bądź w Radio, bądź w salach koncertowych. Wzmożenie się ilości występów chórów witam z dużym zadowole-

niem. Tymbardziej, że przygotowane były do produkcyj z małymi wyjątkami stosunkowo starannie. Pomoc, którą Radio okazało i może tu okazać jest i celowa i pożądana.

Mam poważne zastrzeżenia odnośnie do niektórych opracowań, robiących z prostolinijnej i prymitywnej kolędy jakąś bardzo rozbudowaną kompozycję w stylu barokowym, posługującą się dość często orkiestrą. Jedna z najwartościowszych cech kolędy — bezpośredniość zostaje najzupełniej uśmiercona pod mieczem nie tyle Damoklesa co współczesnego operatora-kompozytora.

Orkiestra krakowska, jak już o tym wspomniałem na początku mej korespondencji, dała wieczór symfoniczny. Dyrygował niezwykle na gruncie krakowskim popularny p. Bierdiajew, solistą był p. Egon Petri. Orkiestra ta współdziałała też w koncercie kolędowym Echa krakowskiego. Na koniec wspomnieć należy o koncercie z okazji imienin p. Prezydenta, na którym m. inn. wystąpiła dobrze rozwijająca się harcerska orkiestra dęta, znajdująca się pod protektoratem viceprezydenta miasta p. dr. R. Radzyńskiego.

W najbliższej przyszłości charakter ruchu koncertowego większym zmianom zapewne nie ulegnie, zmienią się nazwiska występujących artystów, pieśni kolędowe zastąpione zostaną przez postne, ale istotnych zmian nie przewiduję i dla tego też obiecuję sobie w następnej korespondencji „sfotografować" stan organizacyjny muzyki i muzyków w Krakowie.

M. J. P.

POZNAŃ.

Dwa koncerty symfoniczne. To dopiero od początku sezonu sześć, a powinno ich być przynajmniej ośm — takeśmy się zresztą przyzwyczaili. Widocznie coś się nie klei w układaniu programów i zapraszaniu solistów. Gorzej jest jednak z polityką programową. Od dawna figurują na afiszach doskonale znane i ograne utwory. Cała poznańska publiczność zna na pamięć te przerozmaite „szóste" i „piąte" symfonie a tak bardzo rada by usłyszeć choć jedną nowość. Na estradach zagranicznych gra się całe szeregi nowych utworów, a Poznań wciąż musi wysłuchiwać romantycznych walterni w septimowym akordzie „Oberona". Jak nie „Oberon" — to „Leonora trzecia"; jak nie ta, to męcz się na „Niedokończonej" i tak w kółko. Dziwnym się wydaje, że Kazimierz Wiłkomirski wybiera na swój wieczór kapelmistrzowski „Oberona" i jedną z trzech ostatnich symfonii Czajkowskiego, ogranych zresztą przez najlepszych specjalistów tego kompozytora. Wiłkomirski jest lepszym wiolonczelistą, niż dyrygentem; ileż chętniej słuchalibyśmy „Koncertu" Maklakiewicza. Pusto na sali nie było, bowiem publiczność zjawiła się, by poznać „Koncert fortepianowy A-moll" Paderewskiego w wykonaniu Gertrudy Konatkowskiej. Artystka ma zawsze coś nowego w repertuarze i jest niezawodną koncertantką. Grała ponadto „Nokturn B-dur" i jeden z „Tańców góralskich" Paderewskiego w swej własnej transkrypcji na dwie ręce, gdyż — jak wiadomo — mistrz napisał je na czteroręczny układ. Następny koncert symfoniczny prowadził szambelan

Feliks Nowowiejski. Orkiestra musiała być owego wieczoru specjalnie przychylnie nastrojona wobec Roussela, gdyż „Trzecia symfonia g-moll" zagrana była z wielkim temperamentem, niemal zupełnie czysto i z ciekawymi planami dynamicznymi. Szambelan odwykł już nieco od batuty; zbyt rzadko dyryguje koncertami, a szkoda, gdyż propaguje niestrudzenie nowości francuskie (nie zawsze szczęśliwie). Niespodzianką, niestety w ujemnym sensie, było pierwsze wykonanie „Cyrana de Bergerac" Apolinarego Szeluty. Blade tło, anemiczna instrumentacja i jakieś zagubienie się w odmętach prowincji — oto muzyka świetnie zapowiadającego się niegdyś kompozytora. Żal pomyśleć, jak złe warunki mogą zniszczyć talent. Solistką wieczoru była młodziutka wiolonczelistka angielska, Thelma Reiss. Odwiedziła nasze miasto w ubiegłym sezonie i już wtedy okazała się świetną interpretatorką solowych suit Bacha. Obecnie grała „Koncert" Dworzaka; mniej pewnie, niż na kameralnej estradzie. Ton na wielką salę zbyt wątły; jednakże zrehabilitowała się natychmiast dwoma fragmentami Bacha, no i dwoma recitalami. Poznańczycy się grubo skompromitowali, bo wcale na nie nie przyszli. A szkoda, gdyż my, nieliczni słuchacze, mogliśmy zawrzeć znajomość z najnowszą muzyką angielską. Thelma Reiss grała Sonatę Arnolda Baxa, Sonatę Fryderyka Deliusa, ponadto Sonatę Debussyego, Ecclesa, F-dur Brahmsa i „Arpeggione" Schuberta. Dwa sympatyczne wieczory kameralne urozmaiciły występy towarzysza Angielki, pianisty Johna Hunta, który grał „Etiudy symfoniczne" Schumanna oraz kilka drobiazgów angielskich wirginalistów (Purcell. Boyce, Byrd).

Z Hamburga przyjechał flecista Johannes Lorenz, któremu akompaniowała z podziwu godną dokładnością Gertruda Konatkowska. Grał własną transkrypcję słynnego „Preludium es moll" Bacha i „Balladę" opus 288(!) Karola Reineckego. Aż tyle opusów! Cóż za tytan pracy, ten Reinecke. Jednakże niepamięć ludzka jest bezdenna, skoro zdołała te stosy nut Reineckego pochłonąć bez śladu. Ciekawie brzmiały nowe utwory niemieckie Hermana Lilge, Alex Grimpego i Hansa Joachima Webera. Zwłaszcza ten ostatni okazał się nader pomysłowym kompozytorem. Flet Lorenza brzmi po niemiecku, to znaczy chłodno, bez żaru i jakiejkolwiek wibracji, która dodaje tyle życia flecistom francuskim. Konatkowska grała „Papillons" Schumanna i drobiazgi Ravela, Cassado i Magiagalliego.

W operze wznowienie i goście. Przyjemnie słuchać tak doskonałych śpiewaków, jak Serban Tassian i Dinu Badescu z Bukaresztu. Obaj spotkać się musieli z Zygmuntem Zaleskim, co szczególnie widać i „słychać" u barytona Serbana Tassiana. Wzór godny naśladowania, tylko, że u nas „wielcy" artyści nie chcą nikogo naśladować. Sami najlepiej umieją. W „Carmen" przypomniał się miły Don José —Wiktor Brégy. Emma Szabrańska, która na poznańskiej estradzie nabiera zwolna rutyny, śpiewała Carmen. Gdybyż jeszcze nauczyła się grać! Pamiętamy Maksakową z ZSRR. Zagraniczni goście nie zawsze są przyjemni; Pia Igy z Rumunii zawiodła zarówno jako Cho-cho-san, jak i jako Małgorzata. W „Fauście" miała jeszcze na dobitek wyjątkowo słaby zespół towarzyszy.

Jerzy Korab.

KATOWICE.

Znowu bilans roku koncertowego za styczeń obejmuje zaledwie — dwie pozycje. Mianowicie: 1). III poranek symfoniczny Tow. Muz. pod dyrekcją Zofii Godlewskiej i 2) IX Symfonia Beethovena pod dyr. St. M. Stoińskiego. Soliści miejscowi zamilkli, zamiejscowi również omijają nas dyskretnie.

III poranek Tow. Muz. zawierał w swym programie nazwiska: Kurpińskiego, Schuberta, Moniuszki i Chabriera. Debiut dyrygentki koncertu p. Zofii Godlewskiej — wypadł nadspodziewanie udatnie. Użyłem wyrażenia „nadspodziewanie" — ponieważ niestety (jak i większość zapewne czytelników tej korespondecji) nie byłem wolny od całego roju uprzedzeń, wiążących się z wyobrażeniem piękniejszej połowy rodzaju ludzkiego w roli, stanowiącej dotychczas wyłączną domenę szarogęszenia się męskiego. P. Godlewska wykazała nieprzeciętną muzykalność i inteligencję, a przede wszystkim wrodzony nerw kapelmistrzowski, który zdecydował o jej sukcesie. Oczywiście częstsze dyrygowanie umożliwi p. Godlewskiej rozwinięcie jej niewątpliwego talentu do poziomu, który mógłby stać się groźnym dla niejednego z pośród jej męskich konkurentów. Orkiestra symf. Tow. Muz. miała również swój dobry dzień i wykazała znowu, że staje się zespołem coraz lepiej zgranym i precyzyjnym.

IX Symfonia Beethovena wykonana została na koncercie jubileuszowym (25-cio-lecie istnienia) chóru mieszanego „Ogniwo". Wykonawcy programu: chór „Ogniwo" w połączeniu z chórem urzędników Magistratu Katowickiego, Orkiestra symf. Tow. Muz. — pod dyr. Stefana M. Stoińskiego, oraz soliści: panie Efimcewa, Stange i Stoińska, oraz panowie — Adam Dobosz i Stanisław Kruzer. Pozatym w „Fantazji chóralnej" Beethovena, której wykonanie (obok „Egmonta") poprzedziło IX Symfonię — wziął zaszczytny udział pianista Stefański. Dyrektor Polskiego Radia w Katowicach, prof. Stanisław Ligoń, w wygłoszonym ze swadą przemówieniu, oświetlił chlubną rolę chóru „Ogniwo", powstałego jeszcze przed wielką wojną, w czasie beznadziejnej niewoli — rolę budziciela i konserwatora polskości. Zaznaczyć należy, że dyr. Stoiński jest od lat wielu kierownikiem artystycznym tego chóru i, jako wybitny specjalista w tej dziedzinie, przyczynił się walnie do obecnego poziomu.

Wykonanie bez zarzutu IX Symfonii przerastało oczywiście możliwości doraźnie skompletowanego zespołu wykonawców, występującego notabene po pięciu zaledwie czy sześciu próbach. W każdym razie za poniesione przez nich wysiłki i za osiągnięte w tych warunkach rezultaty należą się im wyrazy uznania. Inna kwestia, że — zdaniem piszącego te słowa — gwiazda IX symfonii zaczyna już świecić światłem — mocno przyciemnionym. I dlatego odpowiedzialności za niedostarczenie słuchaczom przeżycia artystycznego większej miary — nie można w żadnym razie zrzucać wyłącznie — na barki wykonawców. Tempora mutantur.

Wykonanie uwertury „Egmont", a zwłaszcza „Fantazji chóralnej" zadowoliło w znacznie wyższym stopniu.

Niepokaźna ilość oficjalnych imprez koncertowych nie jest jednak miarodajnym wykładnikiem natężenia życia muzycznego Śląska. Nie można nie

wspomnieć o nieprzerwanej akcji propagandowej Tow. Muz., mogącej się pochlubić znowu kilkoma pozycjami. Zanotować należy mianowicie bardzo udatną audycję pod tytułem „Boże Narodzenie w muzyce". Poprzedziła ją barwna prelekcja, umiejętnie opracowana i ze swadą wygłoszona przez prof. Śl. Konserw. Muz., Bronisława Romaniszyna. Utwory (mające związek z zasadniczym tematem prelekcji) Corellego; pieśni H. Wolfa, Cornelliusa, Fr. Brzezińskiego — wykonali: orkiestra słuchaczy Śl. Konserwatorjum Muz. pod dyr. prof. Zb. Dymmka, Chór słuchaczy tegoż Konserw. pod dyr. Tadeusza Prejznera, oraz soliści: Leopold Janicki (śpiew) i Margot Vluka (fortepian). Na wyróżnienie zasługuje cykl oryginalnych kolęd na chór — Kazimierza Prejznera.

Sala koncertowa Konserwatorium ledwo mogła pomieścić publiczność, żywo oklaskującą pełnowartościowe produkcje artystyczne oraz prelegenta. Audycję zaszczycił obecnością J. exc. Ks. Biskup Śląski Adamski.

Inną, niemniej godną zanotowania imprezą propagandową była audycja dla młodzieży liceów ogólnokształcących i pedagogicznych, zorganizowana przez nowopowstałe „Ognisko metodyczne śpiewu i muzyki w Chorzowie". Prelekcję okolicznościową wygłosił instruktor Janicki, poczem Orkiestra Symf. Tow. Muz. pod dyr. Wojciecha Smyka wykonała szereg wyjątków z arcydzieł Mozarta, Beethovena, Haydna i Glucka. Uważać należy za pomysłowe posunięcie p. Janickiego, na którego polecenie słuchająca młodzież niektóre tematy wykonanych utworów — wykonała na poczekaniu chóralnie! Wykonana nad program „Toccata" prof. Śl. Konserw. Muz. B. Szabelskiego, utwór nawskroś współczesny, o wartkim tempie i porywającym rytmie — spotkała się z niejmniejszym aplauzem młodocianych słuchaczy i słuchaczek.

Herbert Krzok

LWÓW.

Obraz życia muzycznego w ostatnim okresie sprawozdawczym znacznie się różnił od poprzednich i to — dodajmy — raczej na korzyść. Pewnego rodzaju jednostronność w „kultywowaniu" (o ile można się tak wyrazić w obecnych warunkach lwowskich) wyłącznie niemal muzyki symfonicznej została szczęśliwie urozmaicona dzięki kilku występom solistów, którzy wprowadzili częściowe przynajmniej ożywienie do tutejszego zamierającego ruchu koncertowego.

Jedyny koncert symfoniczny z ostatniego czasu pod dyrekcją K. Wiłkomirskiego przeszedł niespodziewanie we Lwowie bez większego wrażenia i zainteresowania, do czego jednak zapewne przyczynił się przede wszystkim nie zbyt pomyślnie wybrany termin jego (1 luty). Trzeba zaś dodać i podkreślić, że program tym razem uwzględnił w znacznie szerszej mierze muzykę polską, dzięki czemu usłyszeliśmy w starannym wykonaniu już dość dawno u nas nie wykonywane w całości „Odwieczne pieśni" M. Karłowicza oraz jako nowość fragmenty z suity symfonicznej „Bajeczki" A. Wieniawskiego. Zbyt mała ilość prób uniemożliwiła zdaje się natomiast podobnie staranne wykonanie innych utworów jak uw. „Leonora" Beethovena oraz „Kaprysu włoskiego" Czajkowskiego. Solistką wieczoru była wę-

gierska skrzypaczka M. Hajos, która częściowo zawiodła oczekiwania; mały i słaby ton gubił się w akompaniamencie zwłaszcza orkiestralnym do koncertu Głazunowa i nie pozwalał koncertantce mimo poprawnej gry na bardziej interesującą interpretację; korzystniej już wypadła gra jej w utworach z akompaniamentem fortepianowym.

Z kilku solistów bawiących ostatnio we Lwowie wypada na pierwszym miejscu wymienić Friedmanna i Unińskiego. Friedmann podbił publiczność swą techniką oraz barwną grą i rozpiętością dynamiki, dzięki czemu w utworach przez niego wykonywanych (m. in. Mozart: Rondo a-moll, Hummel: Rondo Es, Bach - Busoni: Chaconne, Schumann, Chopin) mimo głębszej nieraz interpretacji na pierwszy plan wybijał się przeważnie element wirtuozowski. Uniński wykazał zaś przy swej również doskonałej technice niewątpliwie grę bardziej powściągliwą, raczej kameralną (nb. dynamika przeważnie wyrównana) i skupioną w całym swym b. poważnym i dobrze zestawionym programie (Bach - Bussoni: Toccata, Scarlatti, Schumann, Brahms: Warjacje na temat Paganiniego, Debussy, Liszt: Sonet Petrarki, Chopin).

Bardzo interesujący wieczór muzyki kameralnej dali artyści angielscy Thelma Reiss (wiolonczela) i J. Hunt (fort.). Doskonale zgrani przedstawili interpretację wykonywanych utworów Eccles, Debussy, Bax: sonaty wiolonczelowe, Schumann: Etiudy symf.) nader wytworną, a przy tym ujmującą swą delikatną i nie narzucającą się bezpośrednią (zwł. u wiolonczelistki).

Tow. przyjaciół muzyki stara się do pewnego stopnia spełnić swe zapowiedzi i zorganizowało ostatnio wieczór poświęcony K. Szymanowskiemu, jego twórczości pieśniarskiej (m. in. pieśni dziecięce i Muezzina szalonego) i skrzypcowej (Mity, Nokturn i tarantella). Współudział doskonałej śpiewaczki i interpretatorki utworów Szymanowskiego Stanisławy Szymanowskiej zapewnił koncertowi temu wysoki poziom artystyczny. Utwory skrzypcowe odegrała M. Marco (Markus). Akompaniował dr. E. Steinberger.

Nakoniec wspomnijmy jeszcze o udałym naogół pierwszym samodzielnym recitalu fortepianowym M. Geistówny, uczennicy prof. Münzera.

J. J. Dunicz.

GDYNIA I WYBRZEŻE.

Mamy do zanotowania szereg koncertów (3) zorganizowanych przez gdyńskie Towarzystwo Muzyczne, wśród których wyróżnić należy koncert kameralny objeżdżającej całą Polskę pary angielskich artystów *T. Reiss* (wiolonczela) i *J. Hunta* (fortepian). Świetna wiolonczelistka T. Reiss należy bezspornie do szczupłej garstki największych mistrzów tego pięknego instrumentu. Towarzyszyła artystce prof. Szkoły Muzycznej w Gdyni pianistka *Zofia Janczewska-Rybałtowska.*

Drugim koncertem był recital tenora *Saleckiego*, b. dobrze usposobionego tym razem (jak wiemy w grudniu koncert ten nie odbył się, gdyż nie dopisała publiczność), choć widownia była prawie pusta.

Trzecim koncertem (który potem powtórzony został w Gdańsku), był pięk-

ny wieczór kolęd w wyk. śpiewaczki prof. *J. Gorzechowskiej*, chóru „Cecylia" i orkiestry Tow. Muzycznego pod dyr. *K. Wiłkomirskiego*.

Usłyszeliśmy starannie opracowane kolędy Maklakiewicza, Rybickiego i innych. Koncerty te jak i poprzednie organizowane dużym kosztem odbywały się przy b. nikłej frekwencji publiczności i przynosiły duży deficyt, w rezultacie czego Towarzystwo Muzyczne w Gdyni ograniczy do minimum ilość tych imprez, nie cieszących się poparciem publiczności gdyńskiej.

Dużą ilością publiczności popisała się impreza Tow. Polsko-Italskiego.

Koncert ten był poświęcony muzyce włoskiej i zasłużone owacje zbierali: *Wł. Żelazowska*, śpiewaczka, kształcąca się we Włoszech, oraz dyr. *K. Wiłkomirski* (wiolonczela). Wykonano utwory Boccheriniego, Pergolese'go, Locatellego i innych. Wielkie powodzenie u licznie zebranej publiczności osiągnęło wystawienie operetki „Skalmierzanki" Kamieńskiego, wykonanej miejscowymi siłami. Jak wiemy inicjatywa stworzenia stałej orkiestry symfonicznej w Gdyni (orkiestra ta brała udział w „Skalmierzankach") należała do Dyrekcyj Tow. Śpiewaczego „Symfonia" i Szkoły Muzycznej im. Chopina.

Uczeń gdyńskiej Szkoły im. Chopina z klasy dyr. *Z. Roesnera*, *Kurt Skrzypce* występował dn. 30.I. w Filharmonii Warszawskiej, gdzie wykonał z orkiestrą koncert Wieniawskiego.

Utalentowany czternastoletni ten skrzypek osiągnął duże powodzenie.

W Gdańsku odbył się wieczór *I. Kurpisz-Stefanowej* i *J. Stefana* (skrzypce) wykonali oni 4 sonaty Mozarta, Beethovena, Paderewskiego i Schumanna.

Audycje szkolne dla młodzieży wskutek przyznania przez Komisariat Rządu subwencji na ten cel, odbywają się pełną parą. Ogólna liczba tych audycyj wynieść ma od grudnia 1937 roku do końca roku szkolnego — 21, w tym 15 dla szkół powszechnych i 6 dla szkół średnich.

Dla szkół powszechnych odbędą się po trzy audycje (tematy: Moniuszko, Chopin i Wieniawski, ludowa muzyka polska) w nast. pięciu miejscowościach: Gdyni, Chylonii, Oksywiu, Orłowie i Grabówku. Część tych audycyj już się odbyła.

Dla szkół średnich odbyła się II audycja p. t. Dawni klasycy z nast. programem: Sonata Szarzyńskiego, Koncert Vivaldiego na 2 skrzypiec, wiolonczelę i fortepian, sonata Marcella na wiolonczelę i fortepian, utwory Rameau, Scarlattiego na fortepian.

Wykonawcy — prof. Szkoły Muzycznej: *L. Rybałtowska*, *K. Wyrobek-Roesnerowa* (fortepian), dyr. *L. Roesner* i *J. Dziedzic* (skrzypce) i prof. *E. Schreiber* (wiolonczela). Wszystkie audycje organizuje Komisja Międzyszkolna i Szkoła Muzyczna im. Chopina w Gdyni.

SKIERNIEWICE.

Od 4-ch lat istnieje w Skierniewicach stały ruch koncertowy, zorganizowany przez Sekcję Muzyczną Tow. Artystycznego przy współudziale „Ormuzu". Sekcja ta w ubiegłych latach urządziła po 10 koncertów symfonicznych z udziałem najwybitniejszych solistów polskich.

W bieżącym sezonie koncertowym odbyły się 3 poranki symfoniczne z cyklu symfonii Beethovena i 2 audycje symfoniczne dla młodzieży szkolnej.

Główną wykonawczynią tych koncertów w tym roku jak i w ubiegłych— była orkiestra symfoniczna 18 p. p. (powiększona skrzypkami cywilnymi), która prowadzona umiejętną i doświadczoną ręką swego kapelmistrza, por. K. Wójcika, oraz S. Janiszewskiego, dyrektora miejscowej szkoły muzycznej, wykonała ku ogólnemu zadowoleniu I, II i III symfonię Beethovena oraz cały szereg innych utworów symfonicznych.

Jako soliści wystąpili: T. Wojtaszewska (Fantazja węgierska Liszta z tow. orkiestry), E. Mossakowski (pieśni i arie), W. Wermińska (arie i pieśni z tow. orkiestry) i A. Szlemińska (pieśni).

Publiczność licznie zebrana żywo reagowała na muzykę, zwłaszcza, że każdy koncert był poprzedzany prelekcją, a trudniejsze utwory — wyjaśnieniem ich treści muzycznej.

Poza tym koncertem odbył się w Skierniewicach jeszcze jeden recital fortepianowy p. L. Jaroszewicz-Hulanickiej z udziałem p. H. Hulanickiej (taniec artystyczny).

Arma.

Z ORMUZU

W lutym odbyły się na prowincji koncerty i audycje:

1. Wołyń (4-ty objazd) — E. Bender, T. Kowalski i S. Nadgryzowski.
2. Wileńszczyzna — J. Zwidrynówna, W. Kochański i W. Ruśkiewiczowa.
3. Nowogródczyzna — J. Draże, M. Zabejda-Sumicki i J. Bereżyński.
4. Ostrołęka i Łomża — A. Szlemińska, S. Jarzębski i H. Ekierówna.
5. Gostynin i Płock (5-ty objazd) — A. Szlemińska, J. Kuczewska-Grabowska, M. Zabejda-Sumicki.
6. Brześć i Biała Podl. — M. Zabejda-Sumicki i S. Osmołowski.
7. Skierniewice — A. Szlemińska z udziałem Orkiestry symfonicznej 18 p. p. pod dyr. K. Wójcika i S. Janiszewskiego.

W tym miesiącu odbyła się 2.000-a z kolei produkcja Ormuz'u. Wypadła ona w Głębokiem, na dalekich kresach wileńskich, gdzie była zorganizowana audycja dla młodzieży szkolnej. ORMUZ nie obchodził żadnego „uroczystego jubileuszu". Ale otrzymał miły i wymowny list od artystów:

„Wszystko idzie składnie. Audycje i koncerty mają powodzenie, a ludzie okazują nam dużo życzliwości: zwłaszcza Głębokie, ale i inne były przemiłe. Jutro rano jedziemy do Postaw, a tam będziemy szukali innego sposobu dostania się do Święcian niż końmi, bo mróz siarczysty, a wiatr nie do wytrzymania. Nikt z nas nie ma futra z niedźwiedzia. Łączymy serdeczne pozdrowienia. W. Kochański, J. Zwidrynówna, W. Ruśkiewicz".

KRONIKA

POLSKA

Kraków.

Ogłaszane od pewnego czasu na łamach miesięcznika *„Śpiewak"* listy *Jana Galla* do wydawcy krakowskiego St. A. Krzyżanowskiego zostały zebrane i w liczbie 79-u wydane w osobnej odbitce z fotografią Galla. Wydawnictwo to przejrzał i poprzedził wstępem znany krakowski muzykolog *dr. Józef Reiss.*

Lwów.

Roman Wraga zrezygnował ze stanowiska kierownika przedstawień operowych we Lwowie, wobec czego przedstawienia te zostały do końca sezonu zawieszone.

Poznań.

W dniu 23-go stycznia chór poznański *‚Echo"* pod dyrekcją Władysława Raczkowskiego odśpiewał w kościele Karmelitanek *szereg kolęd,* na nabożeństwie, urządzonym ku czci założyciela tego chóru śp. Kajetana Bojarskiego.

*

W dniu 26 stycznia wykonano w Poznaniu pod dyrekcją *Feliksa Nowowiejskiego* poemat symfoniczny *Apolinarego Szeluty p. t. „Cyrano de Bergerac".* Było to 1-e wykonanie tego utworu.

*

Feliks Nowowiejski ukończył instrumentację symfonii „Praca i rytm". Wykończenia wymaga jeszcze druga symfonia programowa p. tyt. „Siedem barw Iris" oraz symfonia „biołowieska".

*

O rocznicy 29-o lecia śmierci Mieczysława Karłowicza nie zapomniał w Poznaniu miejscowy Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego. W oknie jednej z głównych księgarni urządzono w dniu 8 lutego estetyczną wystawę, z portretem autora „Rapsodii Litewskiej", fotografią kamienia pośmiertnego pod Małym Kościelcem, partyturami „Odwiecznych Pieśni" i „Smutnej Opowieści" oraz wydaną po bibliofilsku książeczką o Karłowiczu (wyd. J. Kuglina w Poznaniu).

Śląsk.

W ramach koncertu kameralnego rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach wykonane zostały *nowe utwory kameralne kompozytorów śląskich.* Były to: Wariacje na obój, klarnet i fagot i ‚Dawna opowieść" na klarnet, fagot, waltornię, kontrabas i harfę *Faustyna Kulczyckiego,* oraz „Dwa kolorowe obrazki" na piccolo, flet, obój, klarnet i fagot *Władysławy Markiewiczówny.*

*

IX-a symfonia Beethovena wykonana została na Śląsku dwukrotnie z okazji 25-o lecia tow. śpiewaczego *„Ogniwo".* W dn. 6-go lutego wykonano ją w Teatrze Ludowym w Chorzowie, dnia 7-go lutego w teatrze im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Było to pierwsze na Śląsku wykonanie tego dzieła w języku polskim. Dyrygował Stefan M. Stoiński.

*

Koncerty symfoniczne *Towarzystwa Muzycznego* w Katowicach odbywają się w roku bieżącym w małej sali gmachu Polskiego Radia i nie są dostępne dla publiczności. Jednym z ostatnich

koncertów dyrygowała p. Zofia Godlewska z Warszawy.

W a r s z a w a.

Ukazały się ostatnio *dwie książki literackie,* osnute na tle życia naszych wielkich muzyków. Są to: Juliusza Kadena Bandrowskiego: „Życie Chopina" i powieść biograficzna Władysława Fabry: „Moniuszko".

*

W ramach koncertu kameralnego *Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej* w dniu 8 lutego r. b. odbyło się pierwsze wykonanie dwóch utworów polskich. Były to: Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian *Zygmunta Mycielskiego* i Sonata na fortepian *Stefana Kisielewskiego.* Na tym samym koncercie wykonano po raz pierwszy w Polsce *Koncert na dwa fortepiany Igora Strawińskiego* (wykonawcy J. Lefeld i K. Régamey).

*

W operze warszawskiej występował z wielkim powodzeniem w „Fauście" *Władysław Ladis - Kiepura,* brat Jana, śpiewający stale w operze hamburskiej.

*

Międzynarodowa Federacja Przemysłu Gramofonowego wystąpiła do Sądu Okręgowego w Warszawie przeciw *Polskiemu Radiu* o uznanie, że fabrykanci płyt mają prawo nie zezwalania na nadawanie płyt przez radio i że prawo to chronione jest przez polską ustawę o prawie autorskim. W praktyce oznacza to, że fabrykanci płyt domagają się honorariów za płyty nadawane prezz radio. Dla uzasadnienia swych pretensji Federacja powołuje się na pomyślny dla niej wyrok sądu Rzeszy Niemieckiej. Warto jednak zaznaczyć, że podobny proces, wytoczony radiofonii węgierskiej (na Węgrzech istnieje ustawa autorska analogiczna do naszej) — zakończył się oddaleniem skargi wytwórców płyt.

*

Teatr Wielki zapowiada wystawienie niegranej dotąd nigdzie opery *Jotejki „Kiliński".*

*

W dniach 3 — 6 lutego r. b. odbył się w Warszawie *Zjazd słuchaczy Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego.* W zjeździe wzięło udział ponad 160 nauczycieli z różnych dzielnic Polski. Program zjazdu obejmował: odczyty, referaty, koncerty, lekcje pokazowe i t. p. Dziesięcioletnia działalność Muzycznego Ogniska Wakacyjnego już daje wyniki w postaci pracy szkolnej swoich wychowanków, których dziś spotykamy we wszystkich dzielnicach Polski.

*

Stowarzyszenie nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach państwowych i prywatnych wznowiło wydawanie swego czasopisma p. n. *Nowa muzyka w szkole.* Pismo ukazywać się będzie narazie jako dwumiesięcznik. Redaguje p. Karol Hławiczka.

*

Roman Palester ukończył balet pod tytułem *„Koniec świata",* który będzie wystawiony przez zespół „Baletu polskiego". Suita z tego baletu wykonana będzie w marcu r. b. w Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Ernesta Ansermet. Obecnie Palester pracuje nad *Toccatą* na organy z towarzyszeniem orkiestry kameralnej.

*

W dniu 15-go lutego artyści i funkcjonariusze Opery warszawskiej rozpoczęli strajk protestacyjny przeciwko obecnej gospodarce w Operze. Przedstawienia zostały zawieszone.

K o n k u r s y   i   n a g r o d y.

Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego w Katowicach ogłosiło dnia 1-go stycznia konkurs na *utwór sceniczny* ilustrowany muzyką — wodewil lub komedię muzyczną. Na konkurs wyznaczono trzy nagrody: 1-a — 1.500 zł., 2-ga — 1000 zł. i 3-a 500 zł. Temat w zasadzie dowolny, chociaż pożądane są tematy osnute na tle śląskim. Prace konkursowe (tekst literacki i partytura) nadsyłać należy do dnia 13-go września 1938 r. pod adresem dyr. *Mariana Sobańskiego, Teatr im. St. Wyspiańskiego w Katowicach.* Pod tymże adresem zwracać się należy po dokładniejsze informacje, dotyczące konkursu.

*

Z okazji 25-o lecia swego istnienia *Małopolski Związek Towarzystw Muzycznych* i śpiewaczych ogłasza *konkurs na utwór chóralny* a capella z nagrodą 250 zł. Informacji i obowiązującego do utworu konkursowego tekstu udziela wiceprezes związku dr. Stanisław Schmidt, Lwów ul. Kochanowskiego 62.

*

Wobec doskonałych wyników konkursu gry na instrumentach dętych drewnianych, który odbył się staraniem *Towarzystwa Muzycznego w Katowicach* w r. 1936, zarząd Towarzystwa postanowił w jesieni rb. urządzić drugi konkurs — tym razem dla *dętych zespołów kameralnych.* W konkursie będą mogły brać udział tria, kwartety i kwintety (z wyłączeniem fortepianu). Przewidziane są nagrody pieniężne. W roku 1939 Tow. Muzyczne zamierza również ogłosić *konkurs kompozytorski* na utwory kameralne.

*

Poznański Oddział Towarzystwa Tatrzańskiego rozpisał był ogólno polski konkurs na utwór chóralny, oparty na melodyce podhalańskiej a przeznaczony na chór męski. W połowie lutego b. r. sąd konkursowy odbył ostateczne posiedzenie i przyznał trzy nagrody oraz jedno wyróżnienie. Po otwarciu kopert okazało się, że pierwsza nagroda w kwocie 200 złotych przypadła dyr. Bolesławowi Wallek-Walewskiemu za utwór „Muzyka" do słów Jana Mazura (gwara podhalańska); drugą nagrodę uzyskał Stanisław Ignacy Rączka za dwie kompozycje p. t. „Kolęda Podhalańska" i „Owiecki" (150 złotych). Trzecią nagrodę przyznano Walerianowi Gniotowi za „Taniec zbójnicki" z towarzyszeniem tria smyczkowego. (100 zł.). Wyróżnionym utworem okazał się „Ciemnosmreczyński Staw" do słów Tetmajera; napisał go ks. Hieronim Feicht. Na konkurs ten nadesłano ogółem 20 utworów pod 16 godłami. Niewyróżnione i nie nagrodzone utwory należy odebrać w terminie do dnia 1 maja b. r. w lokalu Poznańskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego (Poznań — ul. Fredry 10). Po tym terminie nie odebrane utwory przejdą na własność organizatorów konkursu.

*

Zarząd Główny Ligi Morskiej i Kolonialnej ogłasza 3 konkursy kompozytorskie:

K o n k u r s I na piosenkę dla młodzieży szkolnej na jeden głos z fortepianem, odpowiadającą następującym warunkom:

1. Piosenka ma formę zwrotkową. 2. Nadaje się do wykonania przez młodzież szkolną. 3. Jest tak ułożona, że może być wykonana także bez fortepianu.

Nagrody: 1 — 100 zł.; II — 80 zł.; III — 70 zł.; IV — 50 zł.

Konkurs II na piosenkę dla marynarzy na jeden głos z fortepianem odpowiadającą warunkom:

1. Piosenka ma formę zwrotkową. 2. Przeznaczona jest do wykonania przez marynarzy. Może być wykonana także bez fortepianu.

Nagrody: 1 — 100 zł.; II — 80 zł.; III — 70 zł.; IV — 50 zł.

Konkurs III na pieśń chóralną, chór mieszany lub męski a capella. Forma dowolna. Czas trwania najwyżej 5 minut.

Nagrody: I — 200 zł.; II — 100 zł.; III — 75 zł.

Warunki ogólne dla wszystkich konkursów: 1. Utwory winny być napisane do ustalonych tekstów pióra Z. Kleszczyńskiego, K. Makuszyńskiego, J. Stępowskiego, które można otrzymać w Biurze Zarz. Gł. L. M. i K. w Warszawie, ul. Widok 10 — II p. 2. Utwory nagrodzone stają się własnością L. M. i K., która posiada wszelkie prawa ich wydania. 3. Utwory zaopatrzone w godło należy przysłać do Biura L. M. i K. w Warszawie z dołączeniem koperty z imieniem, nazwiskiem i adresem kompozytora. 4. Ostateczny termin nadsyłania utworów upływa 15 maja 1938 r. Skład jury: Profesorowie Konserwatorium Warsz.: S. Kazuro, J. Lefeld, W. Maliszewski, K. Sikorski. Wyniki konkursu będą ogłoszone w dniu Święta Morza w 1938 r.

Adres: Zarząd Główny Ligi Morskiej i Kolonialnej, Warszawa, Widok 10.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

W dniu 18 stycznia artystki i artyści opery warszawskiej wystąpili gościnnie *w Operze Królewskiej w Bukareszcie* w „Aidzie" pod dyrekcją Massiniego. W przedstawieniu wzięli udział: Sława Orłowska — Aida, Janina Huppertowa — Amneris, Józef Woliński — Radames, Eugeniusz Mossakowski — Amonatro, Aleksander Michałowski — arcybiskup Ramfis, Edward Bender — król. Publiczność rumuńska zgotowała artystom owacyjne przyjęcie.

*

W Ameryce wykonano szereg utworów polskiego kompozytora *Aleksandra Połtawskiego.*

*

Znany szwedzki przyjaciel Polski i Polaków *Karol G. Fellenius* wydał broszurę p. t. *„Polska i Szwecja* w perspektywie dziejowej", której jeden rozdział zatytułowany jest „Fryderyk Chopin a Szwedzi". Autor przedstawia w nim głęboki kult, jakim cieszy się w Szewcji muzyka Chopina.

*

Nakładem wydawnictwa Max Eschig w Paryżu ukaże się drukiem II-gi koncert skrzypcowy *Jerzego Fitelberga.*

*

W ramach koncertów solistów rozgłośni hamburskiej wykonane zostały utwory fortepianowe *Łabuńskiego* i *Maciejewskiego.*

*

Po występach w Londynie *Balet polski* wyjechał *do Niemiec,* gdzie był naogół życzliwie przyjmowany przez publiczność i prasę. Szczególny entuzjazm budziły występy baletu u zamieszkałych w Niemczech licznych rzesz Polaków.

*

Jan Kiepura zadebiutował w nowojorskiej *Metropolitan Opera House* w „Cyganerii". Partnerką jego była Bidu Sayao. Publiczność zgotowała Kiepurze owacyjne przyjęcie.

*

Dnia 17 lutego we Fryburgu (Szwajcaria) odbyło się wykonanie oratorium Feliksa Nowowiejskiego „Quo Vadis?" w języku francuskim. W wykonaniu brał udział szereg wybitnych solistów ze świetnym sopranem Guillemetti w roli Ligii na czele, połączone chóry fryburskie oraz orkiestra symfoniczna z Lozanny pod batutą szwajcarskiego kompozytora i kapelmistrza Josepha Bovet.

*

W sali koncertowej „Haus der Nationen" w Lipsku pod protektoratem Generalnego Konsula Rz. P. p. Feliksa Chiczewskiego, odbył się recital fortepianowy prof. *Margerity Trombini-Kazuro*, złożony z utworów kompozytorów polskich (Chopina, Brzezińskiego, Wielhorskiego, Szopskiego, Kazury, Maciejewskiego, Szymanowskiego, Różyckiego i Moniuszki-Melcera), i włoskich (Respighiego, Scarlattiego, Fano i Castelnuovo-Tedesca). Muzyka polska została przyjęta z wielkim uznaniem przez miejscową prasę oraz licznie zgromadzoną publiczność niemiecką i cudzoziemską.

ANGLIA

Został już ustalony dokładny program tegorocznego festivalu *Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej*, który odbędzie się w dniach 17 — 24 czerwca r. b. *w Londynie*. Program ten przedstawia się następująco:

I-szy koncert symfoniczny: V. Kapralowa (Czechosłowacja) — Sinfonietta; J. Koffler (Polska) — III-a symfonia; L. Berkeley (Anglia) — „Domini est terra" na chór i orkiestrę; M. Rosenthal (Francja)— „Joanna d'Arc" suita symfoniczna; J. Bautista (Hiszpania) — Trzy utwory na śpiew solowy z orkiestrą; Igor Markiewicz (Rosja — obywatel szwajcarski) — „Nowy wiek", poemat symfoniczny; A. Webern (Austria) — „Das Augenlicht" na chór i orkiestrę.

II-gi koncert symfoniczny: R. Nielsen (Italia) — Koncert na orkiestrę, S. Osterc (Jugosławia) — Moment symfoniczny, J. Binet (Szwajcaria) — Tańce na orkiestrę; A. Copland (U. S. A.) — „El salon Mexico"; R. Gerhard (Hiszpania). Albada, interludium i danza; P. Hindemith (Niemcy) — fragmenty z „Mathis der Maler"; W. Burkhard: fragmenty z oratorium „Das Gesicht Jesajas".

I-y koncert muzyki kameralnej: F. Syberg (Dania) — Kwintet na flet, klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę; W. Ullmann (Niemcy) — II-gi kwartet smyczkowy, I Krejci (Czechosłowacja) — „Nachklänge" na śpiew i kwintet smyczkowy; K. A. Hartmann (Niemcy) — Kwartet smyczkowy; V. Vuckovic (Jugosławia) — Dwa tańce na sopran z towarzyszeniem oboju, klarnetu i fortepianu; A. Rawsthorne, — Temat z wariacjami na dwoje skrzypiec; N. Culmel (Hiszpania) — Kwintet fortepianowy.

II-gi koncert muzyki kameralnej: O. Messiaen (Francja) — utwory organowe; J. Kacinskas (Litwa) — Trzy utwory na dziewięć instrumentów; B. van Lier (Holandia) — Mała suita na skrzypce i fortepian; K. Rathaus (Austria) — 3-ci kwartet smyczkowy; J. Bentzon (Dania) — „Opowiadanie" na flet, saksofon, fagot i kontrabas; S. Broman (Szwecja) — utwory na skrzypce i altówkę; R. Manuel (Francja) — suita hiszpańska na obój, fagot, trąbkę i fortepian; W. Josten (U. S. A.) — Sonata na skrzypce i fortepian.

Koncert orkiestry kameralnej: L. Landré (Holandia) — Suita na fortepian i smyczki; P. G. Hicks (Australia) — dwa fragmenty z suity na głos, obój i kwintet smyczkowy; B. Britten

(Anglia) — Muzyka dla radia; K. Rüsager (Dania) — Koncert na trąbkę i smyczki; E. Krenek (Austria) — Kantata na sopran, chór i fortepian; B. Bartok (Węgry) — Sonata na dwa fortepiany i perkusję.

Polskę reprezentuje więc symfonia Kofflera. Jak się dowiadujemy, utwór ten przesłany został przez autora bezpośrednio do Londynu, *z pominięciem normalnej procedury* t. j. komisji kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

ARGENTYNA.

W Buenos Aires zmarł kompozytor argentyński *Arturo Beruti*, jeden z głównych twórców opery argentyńskiej. Zmarły ukończył studia muzyczne w konserwatorium w Lipsku, po czym studiował jeszcze w Paryżu i w Mediolanie. Był on autorem szeregu oper, z których niektóre wystawiono swego czasu w Europie i w Ameryce północnej.

AUSTRIA

Na koncertach austriackiej sekcji *Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej* wykonano po raz pierwszy Wariacje na fortepian Weberna, Septet Schönberga, Sonatę fortepianową Bartoka oraz kwartety smyczkowe Wellesza i Schwarza.

*

W Operze wiedeńskiej wystawiono nową operę *Jaromira Weinberga* p. t. „*Wallenstein*".

CZECHOSŁOWACJA

Czeska Akademia Nauki i Sztuki przyznała w zakresie muzyki następujące *nagrody:* dwie drugie nagrody po 3000 koron czeskich otrzymali Rudolf Karel za III-ci kwartet smyczkowy op. 37 oraz Wilhelm Petrzilka za koncert na orkiestrę smyczkową op. 31; 3-ą nagrodę (2000 koron czeskich) otrzymał Fr. Suchy za oratorium „W Getsemane". Pierwszej nagrody nie przyznano w tym roku wcale.

*

Z nowych utworów wykonano w tym roku w Pradze Sonatę na flet z fortepianem *Hindemitha*, Preludia na fortepian *Martinu* oraz sonaty skrzypcowe *Axmana, Becka, Martina i Süsskinda.*

FRANCJA

Słynny chór francuski „*Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de Bois*" odbył w lutym wielkie turnee koncertowe po Niemczech. Jest to chór kościelny, uprawiający również pieśń ludową.

*

W Paryżu ogłoszono (teraz dopiero) *statystykę frekwencji teatrów paryskich* w r. 1936. Według tej statystyki dochód teatrów subwencjonowanych (Opera, Komedia francuska, Opera komiczna i Odeon) w r. 1936 wyniósł 19,7 milionów franków wobec 24 milionów z r. 1935. Inne teatry (w sumie) straciły w stosunku do r. 1935 11 milionów, zarabiając łącznie 63 miliony. A więc stały spadek frekwencji i dochodów.

*

Rok 1937 był dla muzyki francuskiej rokiem dotkliwych strat. W ciągu tego roku zmarli: *Gabriel Pierné, Paul Dukas, Albert Roussel i Maurice Ravel.*

*

Zachęceni powodzeniem opery „l'Aiglon" *Artur Honegger i Jacques Ibert* napisali nowy utwór, operetkę „*Les petites Cardinal*" według libretta Ludwika Halévy. Operetka ta wystawiona zostanie w teatrze „Les Bouffes - Parisiens".

*

W Operze paryskiej odbyła się premiera baletu *Fl. Schmitta „Oriane et le Prince d'Amour"* w opracowaniu choreograficznym *Sergiusza Lifara.* Jedną z najbliższych premier baletowych będzie *„Aeneas" Roussela.*

*

Paryska Opera Comique wystawiła nową operę *Dariusa Milhaud: „Esther de Carpentras"* oraz balet tegoż autora p. t. *„Fête Provençale".*

*

6-ty sezon koncertowy paryskiego stowarzyszenia *„Triton"* zapowiada się b. interesująco. Przewidziane jest *8 koncertów kameralnych* w sali „Ecole normale". M. in. odbędą się prawykonania następujących utworów: 3-ci kwartet smyczkowy Honeggera, Kwartet Iberta, Kwartet saksofonowy Francaix, Trio smyczkowe Tansmana, Rumuńskie tańce ludowe Bartoka, Trio Martinu oraz utwory młodych kompozytorów niemieckich: Hoellera, Fortnera i von Borcka. Pierwszy koncert stowarzyszenia zawierał utwory Hindemitha, Milhauda, Petrassi'ego i innych.

*

W Paryżu wykonano szereg utworów młodej kompozytorki *Yvonne Desportes* uczennicy *Paula Dukasa* (otrzymała ona „Prix de Rome" w 1932 r.).

*

Towarzystwo *„Le Rideau"* zorganizowało koncert poświęcony utworom *Eryka Satie,* twórcy groteski muzycznej (napisał on m. in. „Sonatinę biurokratyczną").

*

W Ecole Normale odbył się koncert *muzyki na dwa fortepiany* w wykonaniu *Nadii Boulanger i Clifforda Curzona.* Program zawierał m. in. „Six Epigraphes antiques" Debussy'ego oraz Polkę i Nokturn młodego kompozytora angielskiego Berkeley'a.

*

Z ważniejszych paryskich pierwszych wykonań w tym sezonie wymienić należy *Suitę koncertową J. Francaix, „Grę w karty" Strawińskiego i Suitę prowansalską" Milhauda.*

ITALIA

Francesco Malipiero napisał *koncert wiolonczelowy.* Prawo wyłącznego wykonywania tego utworu w ciągu roku otrzymał *Enrico Mainardi,* znany wiolonczelista włoski.

*

Kompozytor włoski *Ricardo Zandona* napisał z okazji przypadającej obecnie 2000-ej rocznicy urodzin cesarza Augusta operę „Horacjusz i Kuracjusze" (libretto Claudi Guastalla). Opera ta wystawiona będzie w Rzymie na wiosnę w Termach Karakalli.

*

Zmarł autor *„Torna a Sorrento",* jednej z najpopularniejszych piosenek neapolitańskich, *Ernest de Curtis* w wieku lat 62. Z innych jego pieśni często śpiewany był „Żeglarz".

*

Kierownik orkiestry filharmonicznej we Florencji *Vittorio Gui* ustąpił ze swego stanowiska. Warto zaznaczyć, że Gui był założycielem i długoletnim kierownikiem tej doskonałej orkiestry. Następcą jego będzie *Mario Rossi.* Podobno przyczyny tej zmiany są natury politycznej.

*

W Rzymie zmarł w wieku 65 lat *Eduardo Vitale,* słynny kapelmistrz, w swoim czasie następca Toscaniniego na stanowisku kierownika mediolańskiej *La Scali;* na stanowisku tym pozostawał on przez szereg lat.

*

Rozpisany swego czasu przez rząd włoski *konkurs kompozytorski* na nowy hymn państwowy nie dał rezultatu. Z 200-u nadesłanych prac żadnej nie przyznano nagrody.

*

W bieżącym sezonie cena biletów na wszystkie miejsca w *La Scali* obniżona została o 25%.

NIEMCY

Hans Pfitzner napisał koncert na skrzypce, wiolonczelę i małą orkiestrę.

*

W teatrze miejskim w Kassel odbyła się pra-premiera opery *Josepha Haasa* p. t. *„Tobias Wunderlich"*.

*

W styczniu odbył się w Paryżu koncert heidelberskiej orkiestry kameralnej pod dyrekcją *W. Fortnera*. Program zawierał wyłącznie utwory młodych kompozytorów niemieckich.

*

Stanowisko pierwszego kapelmistrza Filharmonii monachijskiej obejmuje *Oswald Kabasta* z Wiednia, na miejsce *Zygmunta von Hauseggera*, który przeniesiony został na emeryturę.

*

Organista katedry berlińskiej *prof. Fritz Heitmann* otrzymał propozycję odbycia wielkiego turnée koncertowego po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie.

*

W wydawnictwie *Schotta* ukazał się ciekawy utwór *Ryszarda Wagnera*. Jest to piosenka na cztery głosy napisana przez Wagnera w roku 1873 dla uczczenia 36-ej rocznicy urodzin żony jego Cosimy (25 grudnia). Tekst poetycki tego utworu pochodzi również od Wagnera i zawiera aluzje do faktu, że urodziny Cosimy przypadały w pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia. Piosenkę tę czterej synowie Wagnera odśpiewali przed matką w dniu jej urodzin, a następnego roku wykonana została publicznie w nowej wersji, z towarzyszeniem małej orkiestry.

*

Hans von Wolzogen, jeden z ostatnich weteranów epoki heroicznej wagneryzmu obchodził 89-ą rocznicę urodzin. Urodzony w roku 1848 w Potsdamie studiował lingwistykę i mitologię aż do chwili, gdy Ryszard Wagner wezwał go do Bayreuth dla redagowania pisma *„Bayreuther Blätter"* — oficjalnego organu festivali wagnerowskich. Wolzogen stanął również na czele ogólno niemieckiego stowarzyszenia wagnerowskiego i był jednym z najpłomienniejszych szermierzy ideałów artystycznych swego mistrza i przyjaciela.

*

W Berlinie otwarta została *wystawa*, poświęcona życiu i twórczości *Roberta Schumanna*. Na wystawie znajduje się szereg manuskryptów dzieł Schumanna, m. in. manuskrypty dwóch symfonii, „Manfreda" i opery „Genowefa".

*

W operze w Stuttgarcie odbyła się premiera opery *Gerstera „Enoch Arden"*. Dzieło to, przyjęte dotąd przez *42 sceny niemieckie* zostało wybrane do wykonania na międzynarodowym festivalu w Stuttgarcie w maju 1938 r.

STANY ZJEDNOCZONE

Słynny kapelmistrz *Leopold Stokowski*, znany w Europie przede wszystkim ze świetnych nagrań płytowych obchodził uroczyście *25-ą rocznicę* objęcia kierownictwa *Filadelfijskiej Orkiestry Symfonicznej.*

*

W *Metropolitan Opera House* w Nowym Yorku wystawiono po raz pierwszy w Ameryce *„Elektrę" Straussa.*

SZWAJCARIA

W *Zurychu* zapowiedziana jest na wiosnę sensacyjna premiera: będzie nią słynna opera *Hindemitha „Mathis der Maler".*

*

W *Bazylei* odbyło się doroczne walne zebranie tamtejszej sekcji *Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.* W czasie *10-u lat* swego istnienia sekcja ta urządziła 60 publicznych koncertów, na których wykonano 200 utworów 110 kompozytorów należących do 15-u narodowości. Nowy zarząd sekcji ukonstytuował się w następującym składzie: prezes dr. Hans Ehinger, kierownik programowy Paul Sacher oraz członkowie W. Senn, Max Adam, Conrad Beck i dr. E. Mohr. W najbliższym czasie przewidziane jest wykonanie następujących utworów: Tria smyczkowego Alberta Roussela, Suity na dwoje skrzypiec Willy Burkharda i Koncertu na dwa fortepiany i perkusję Bartoka.

*

Prezesem *ogólno szwajcarskiej sekcji Międzynarodowego Tow. Muzyki Współczesnej* wybrany został *Paul Sacher.* Do komisji kwalifikacyjnej Tow. weszli Paul Sacher, Willy Burkhard i Hans Haug.

Z. S. R. R.

Dnia 15 stycznia *Sergiusz Prokofiew* wystąpił na koncercie *Pasdeloup* w Paryżu. Słynny kompozytor odegrał swój I-y koncert fortepianowy oraz dyrygował swymi nowymi, po raz pierwszy w Paryżu wykonywanymi utworami: Uwerturą na tematy ludowe i Suitą op. 64 z baletu „Romeo i Julia". Prasa ocenia te utwory jako bardzo słabe i zupełnie niewspółmierne w stosunku do dawnej „prawdziwej" twórczości Prokofiewa. To niewytłomaczone załamanie w twórczości wielkiego muzyka tłomaczą niektórzy jego prosowieckimi przekonaniami, które każą mu pisać w duchu obowiązującej w Sowietach przystępności i popularności, a porzucić „burżuazyjny modernizm". Wielka szkoda!

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE

Jak wiadomo ustanowione z inicjatywy królowej belgijskiej Elżbiety *międzynarodowe konkursy muzyczne im. Eugeniusza Ysae'a w Brukselli* odbywać się będą co rok, a nie, jak ustalono pierwotnie, co dwa lata. Konkurs rozszerzony będzie na różne „branże" muzyczne (instrumentalistów, dyrygentów etc.). W maju r. 1938 odbędzie się konkurs dla pianistów. Informacje w komitecie konkursu *Bruxelles, Palais Egmont.*

*

Tegoroczne konkursy muzyczne organizowane przez *Staatsakademie für Musik* w Wiedniu odbywać się będą w dniach od 27 maja do 14-go czerwca i obejmować będą konkurs dla śpiewaków, pianistów i dyrygentów.

ERRATA.

Do zamieszczonego w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" artykułu dr. Konstantego Régameya p. t. „Maurice Ravel" wkradło się kilka błędów drukarskich, które niniejszym prostujemy, a mianowicie:

str.	4	wiersz	5	zamiast	Mizoirs winno być Miroirs,
„	6	„	2	„	najprymitywniejszą winno być najprzykszejszą,
„	8	„	11	„	Mallarmiego winno być Mallarmé'go
„	8	„	12	„	Chausons winno być Chansons.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

PROSTO Z MOSTU

TYGODNIK
LITERACKO
ARTYSTYCZNY

POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA PIASECKIEGO

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, KSIĄŻĘCA 6

Prenumerata rocznie zł. 14.40. Pojedyńczy numer 50 gr.

MUZYKA POLSKA

III

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W KOŃCU KWIETNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedynczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938
Rocznik V

Marzec

Zeszyt III
(XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bronisław Rutkowski

I TAK DALEJ

Czyż nie warto się cieszyć? Przed paru tygodniami przeżyliśmy w Polsce dni wielkiego i powszechnego zainteresowania sprawami operowymi. Nareszcie w prasie codziennej, w każdym niemal numerze na widocznym miejscu umieszczano artykuły, reportaże i wzmianki o operze, nareszcie Teatr Wielki stał się tematem rozmów w domach prywatnych i na zebraniach; zainteresowało się operą nawet kilku posłów sejmowych, odbyły się zebrania i narady, poświęcone egzystencji teatru operowego, a udział w tych zebraniach wzięli nawet ministrowie i prezydent miasta st. Warszawy. Słowem — niespotykane u nas zainteresowanie operą, wielkie dni operowe!

Uspokójmy się! Nie o operę tu chodziło, nie o podniesienie jej z kompletnej ruiny artystycznej. Chodziło tu przede wszystkim i bodaj jedynie o zlikwidowanie strajku okupacyjnego, jaki ogłosili pracownicy opery tak zespołów artystycznych jak i technicznych. Był to ich krzyk rozpaczy: ratujcie nas, którym grozi widmo bezrobocia i ratujcie zdezorganizowany artystycznie i materialnie stołeczny teatr operowy!

Ten strajk jest niesłychanym skandalem kulturalnym — pisano i mówiono dookoła — co o nas powie zagranica?! Nie można wszak dopuścić do tego, aby stolica wielkiego państwa nie posiadała teatru operowego — jednogłośnie prawili wszyscy.

Ten skandal kulturalny datuje się u nas nie od dziś, tylko

dziwnie byliśmy dotąd na to nie czuli. Bo nie wiadomo co jest większym skandalem, czy strajk okupacyjny, mający bądź co bądź podłoże ekonomiczne (gdyby pracownicy opery mieli uregulowane swoje pobory — strajku nie byłoby), czy też zastraszający poziom przedstawień polskiej opery stołecznej? Skandal strajkowy trwał kilkanaście dni, a ten nie mniej bolesny i kompromitujący skandal artystyczny trwa już od kilku lat.

Już od kilku lat najwybitniejsi polscy muzycy głośno mówią o potrzebie ratowania u nas sztuki operowej. Sprawozdawcy muzyczni wszystkich niemal pism codziennych i periodyków, z rzadko spotykaną u nich jednomyślnością przedstawiali katastrofalny stan artystyczny Opery warszawskiej. W grudniu r. ub. odbyło się w Warszawie wielkie zgromadzenie publiczne, z udziałem przedstawicieli sztuki i nauki, na którym po wyczerpujących i wszechstronnie oświetlających sprawy operowe referatach powzięto szereg doniosłych uchwał. M. in. czytamy tam: *„Stan obecny teatrów operowych w Polsce, a zwłaszcza Opery warszawskiej uniemożliwia rozwój polskiej sztuki operowej, godzi w dobro muzyki polskiej, tamuje ekspansję wszystkich dziedzin twórczości operowej za granicą, szerząc lekceważenie naszej kultury muzycznej, upokarzając ambicje wielkiego narodu"*. Nic to wszystko jednak nie pomogło. Dotychczas nikt na to wszystko jakoś nie reagował, nikt nie liczył się ze zdrową opinią publiczną, nikt poważniej nie zainteresował się sprawami ginącej u nas sztuki operowej. I trzeba było aż strajku okupacyjnego, aby zwrócić uwagę t. zw. czynników miarodajnych na teatr, pretendujący do roli teatru reprezentacyjnego. Ale — jak już powiedziałem wyżej — zainteresowano się tym teatrem i teraz o tyle tylko, o ile to było potrzebne do zlikwidowania strajku. Wydaje się, iż chodziło tu najbardziej o możliwie prędkie wznowienie codziennych przedstawień. Niech teatr gra! Co i jak, to już mniejsza rzecz, drobnostka! Głównie, by przedstawienia operowe odbywały się, by nie pisano w dziennikach i nie mówiono w radiach zagranicznych, że Warszawa nie ma opery!

Strajk zlikwidowany. Dzięki zabiegom paru posłów sejmowych, którzy do pewnego stopnia zupełnie przygodnie tą sprawą się zajęli. Znaleziono odpowiednie sumy w budżecie państwowym i miejskim na doprowadzenie opery do końca sezonu. Pozo-

stały nie uregulowane zaległości. Prezydent st. m. Warszawy zwołał zgromadzenie obywatelskie, mające na celu stworzenie komitetu przyjaciół opery, zadaniem którego będzie zbieranie sum na pokrycie tych zaległości oraz odpowiednia propaganda obecnych przedstawień operowych, dla wzmożenia frekwencji publiczności, co ułatwi doprowadzenie sezonu do końca.

Gdy na zgromadzeniu tym zabrał głos m. in. prof. Rytel i w przemówieniu swoim zwrócił uwagę na całkowite pomijanie zasadniczej sprawy — poziomu artystycznego opery, dodając, iż w obecnym swoim stanie opera warszawska nie może być z czystym sumieniem przez muzyków propagowana i popierana i że wymagałaby ona podstawowych reform artystycznych, posypały się na to odpowiedzi i repliki bardzo charakterystyczne dla naszych stosunków. Jedni mówili: Na muzyce się nie znamy i nie potrafimy rozwiązywać zagadnień sztuki operowej. Od tego jesteście wy muzycy. I właściwie wy jesteście odpowiedzialni za obecny poziom opery stołecznej.

Nasuwały się pytania: w jakiż to sposób muzycy mogą decydować o sprawach operowych i innych muzycznych, może przy pół-czarnej? Czy kto kiedy u nas brał pod uwagę opinię muzyków, wypowiadaną nieraz o tejże stołecznej operze na łamach pism? Kto decyduje o wydzierżawieniu Teatru Wielkiego temu lub innemu dyrektorowi?...

Inni twierdzili: Prawda, poziom opery warszawskiej jest niski, nas „ludzi kulturalnych" ten teatr nie zadawala, mamy w stosunku do niego wiele zastrzeżeń, ale są jeszcze w stolicy tysiączne rzesze, dla których poziom przedstawień naszej opery będzie wystarczający.

Ile w takim rozumowaniu jest zakłamania kulturalnego, nie trzeba chyba dowodzić.

Z oświadczeń p. Prezydenta m. st. Warszawy dowiedzieliśmy się, iż Zarząd miejski wydaje rok rocznie na operę nie jakichś tam kilkaset tysięcy, a tylko 1.600.000 (łącznie z emeryturami operowymi), wyraźnie milion sześćset tysięcy! Olbrzymia suma, a Opery — nie ma! Czegóż to dowodzi i kto ponosi za to odpowiedzialność?

Ustalenie racjonalnego budżetu opery, wynalezienie odpowiednich sum na prowadzenie tego teatru niewątpliwie jest rzeczą ważną, ale wszak najważniejsza i zasadnicza w tym wszystkim

jest sprawa poziomu artystycznego tego teatru oraz umiejętna i dla naszej kultury narodowej pożyteczna gospodarka artystyczna. Dziwna rzecz, w rozwiązaniu u nas problemu operowego nie widać najmniejszej troski o te sprawy podstawowe, zasadnicze. Zapominamy co tu jest celem, a co tylko środkiem. Troszczymy się o budżety dla celów nam nieznanych, a przynajmniej nieustalonych. Wszak należy zdawać sobie sprawę z tego, iż uczciwy i muzycznie rzetelny kierownik artystyczny opery polskiej spotka się z trudnościami artystycznymi znacznie większymi, niż trudności ekonomiczne. Bo zagadnienie podniesienia poziomu opery stołecznej ściśle się wiąże z zagadnieniem znacznie szerszym: uporządkowania naszej kultury muzycznej w ogóle. Jest to łańcuch nierozerwalny. I niedomagania opery są tylko małym fragmentem naszych ogólnych niedomagań artystyczno-kulturalnych. Zabieramy się do leczenia małej cząstki, gdy cały organizm jest chory. Niedomagania te mogą być uleczone jedynie nowymi i radykalnymi środkami. Inaczej szkoda trudów, zabiegów i publicznych pieniędzy.

Dr. Stefania Łobaczewska.

ZAGADNIENIE STYLU W MUZYCE.

Zagadnienie stylu w muzyce jest w pierwszym rzędzie zagadnieniem metodycznym. Redukuje się bowiem w istocie do dwóch punktów:

1) Jakie momenty wchodzą *w ogóle* w rachubę jako kryteria stylistyczne w muzyce, czyli jakie czynniki dzieł muzycznych uznamy za rozstrzygające o ich stylu?

2) Jakie kryteria stylistyczne rozstrzygają w każdym *poszczególnym wypadku* o przyporządkowaniu danego dzieła pod te lub inne kategorie stylistyczne, czyli o ustaleniu stylu danego dzieła?

Pierwszy z tych punktów ma znaczenie zasadnicze, drugi ogranicza się tylko do wyciągnięcia konsekwencji praktycznych z założeń tam sformułowanych. W artykule niniejszym mam zamiar zająć się pierwszą częścią zagadnienia, t. zn. dać próbę ustalenia takich kryteriów stylistycznych w muzyce, które z jednej strony uwzględniłyby wszelkie specyficzne cechy i jakości dzieła muzycznego, z drugiej także i kompleks tych wszystkich czynników

pozamuzycznych, które w dziele muzycznym o tych cechach rozstrzygają.

Takie postawienie kwestii wywoła prawdopodobnie liczne sprzeciwy. Na ogół przyjęło się dziś założenie, według którego dzieło muzyczne jest pewną całością, rządzącą się prawami autonomicznymi. Wszystkie próby wyjaśnienia stylu muzycznego, przedsięwzięte w ostatnich latach 50, wszystkie nawet pozytywne zdobycze estetyki współczesnej w tym kierunku, wywodzą się z tego właśnie źródła. Dość przypomnieć czcigodnego patrona współczesnej estetyki muzycznej, Hanslicka, który założenia te sformułował pierwszy jeszcze około r. 1850 [1]), Mersmanna [2]), którego wywody są właściwie tylko rozwinięciem tez Hanslicka, oraz podstawowe dla tej dziedziny prace Kurtha [3]). Wprawdzie Mersmann staje przy tym na stanowisku fenomenologa, zaś Kurth patrzy na dzieło muzyczne poprzez pryzmat psychologii słuchacza, w obu jednak wypadkach *specyficzność* sztuki muzycznej stanowi punkt wyjścia tych badań: tam specyficzność materiału, form i środków, którymi posługuje się kompozytor, tu specyficzność wrażeń i wyobrażeń dźwiękowych (po części i stanów uczuciowych, z nimi związanych), z którymi spotyka się słuchacz w przeżyciu muzycznym. Wynikająca stąd metoda badań nie jest — a przynajmniej nie we wszystkich wypadkach jest wystarczającą, jeżeli idzie o ustalenie kryteriów stylistycznych [4]). W większości nawet wypadków, z którymi mamy do czynienia w praktyce, same formy i środki, sam rodzaj materiału i sposób jego opracowania nie tłumaczą jeszcze wszystkiego. Rodzaj materiału może być bowiem w zasadzie ten sam, te same mogą być formy i środki, znajdujące zastosowanie w poszczególnych dziełach muzycznych, a styl ich może być jednak różny dzięki temu, że środki te służą za każdym razem innym celom, są wyrazem innych treści uczuciowych [5]). Tak

---

[1]) W dziele pt. „Vom Musikalisch-Schönen". Wien 1854 (polskie tłum. St. Niewiadomskiego).

[2]) Hans *Mersmann* „Angewandte Musikästhetik". Berlin 1926.

[3]) Przede wszystkim „Musikpsychologie" (Berlin 1931) i „Romantische Harmonik" II. Auflage. (Berlin 1923).

[4]) Takie kryteria przyjmują w zasadzie *Adler* („Der Stil in der Musik"), *Mersmann* i *Bücken* („Geist und Form im musikalischen Kunstwerk" w „Handbuch de Musikwissenschaft").

[5]) Np. styl polifonii niderlandzkiej XV. i XVI. w. styl polifonii bachowskiej i współczesnej polifonii atonalnej zawierają niewątpliwie pewne wspól-

postawione zagadnienie stylu w muzyce wywodzi się z ujęcia dzieła muzycznego jako pewnej struktury całościowej, w obrębie której poszczególne elementy tej całości, jak rytm, melodia, harmonia, dynamika, barwa dźwięku, stanowią równocześnie jej czynniki formalne i treściowe [6]. Pierwsza część tego twierdzenia nie potrzebuje chyba bliższego wyjaśnienia. Dotychczasowa estetyka muzyczna nauczyła nas już, jak rozumieć poszczególne elementy dzieła muzycznego jako czynniki jego formy. Rzadziej natomiast bierzemy pod uwagę fakt, że te poszczególne elementy, oraz formy ich wzajemnego współdziałania w dziele muzycznym, są zawsze wyrazem pewnych stanów uczuciowych, o których rozstrzyga bezpośrednio dyspozycja twórcy, a pośrednio i dyspozycja całego środowiska, do którego ten twórca przynależy.

Zwolennicy autonomicznej estetyki muzycznej przeciwstawią temu twierdzeniu argument, że nawet gdybyśmy przyjęli w zasadzie uczuciowy podkład dzieła muzycznego, uczucia te są jednak tak ogólne i tak nieokreślone pod względem swego przedmiotu, że wysiłek odnalezienia ich związku z innymi, bardziej konkretnymi sprawami życia, który wiąże się z taką interpretacją, będzie zawsze czymś sztucznym. A jednak zdaje się, że autonomiczna estetyka muzyczna, która przyczyniła się do odkrycia tak wielu najbardziej istotnych cech piękna specyficznie muzycznego i jego przeżycia, posunęła się zbyt daleko w podkreśleniu tych cech, względnie — ściślej mówiąc — w tym, że specyficzność tę utożsamiła z wyłączeniem z muzyki wszystkiego, co nie jest dźwiękiem, konstruowaniem form dźwiękowych i myśleniem za pośrednictwem dźwięków. Uczuciowy podkład tak rozumianego dzieła muzycznego redukuje się u nich co najwyżej do jakichś ogólnych napięć energetycznych, które poza tym dziełem i jego przeżycim nie mają żadnego zaczepienia w świecie konkretów [7]. Ale przecież żadna sztuka, żadna forma wypowiedzi ludzkiej nie jest zawieszona w próżni, każda wiąże się z całością życia. Formy tych związków bywają niekiedy (w literaturze i w malarstwie bardzo często) bezpośrednio wyczuwalne i dają się stwierdzić analizą.

---

ne znamiona faktury i formy, ale w każdym z tych wypadków jest ten styl inny dzięki temu, że faktura i forma służą jako wyraz innych każdorazowo treści wewnętrznych.

[6]) Problem ten omawiam bliżej w książce pt. „Ogólny Zarys Estetyki Muzycznej" w rozdziale III. pt. „Wyraz i Forma w Muzyce" (Lwów 1937).

[7]) Tak właśnie formułują te sprawy Kurth i Mersmann.

Innym razem nie są tak oczywiste. Najmniej oczywiste i bezpośrednio sprawdzalne bywają w muzyce. Nie jest to jednak równoznaczne z tym, jakoby tam w ogóle nie istniały. Nie istnieją przecież uczucia, nie posiadające przedmiotu, do którego były by skierowane. Jeżeli więc przyjmujemy w zasadzie uczuciowy podkład muzyki, musimy tym samym przyjąć, że uczucia, wyrażane w muzyce, posiadają także jakiś swój przedmiot, a przedmiot ten musi mieć gdzieś swoje miejsce w życiu zewnętrznym, nas otaczającym. Tylko, że w muzyce wszystkie te uczucia, wyrażane w innych sztukach za pośrednictwem obrazów, bezpośrednio zaczerpniętych z życia, zostają przetransponowane na jakiś inny, jej specyficzny plan dźwięku, w obrębie którego przedmiot, do tego uczucia przynależny, stracił już swą ważność, a pozostało tylko uczucie samo, przez przedmiot ten do życia powołane. I tylko to uczucie, forma jego przebiegu w czasie, jego dynamika, jego konflikty z innymi uczuciami, tak samo uniezależnionymi od swych przedmiotów, wchodzą dla muzyki w rachubę.

Wynikają z tego dla nauki o stylach w muzyce dwie, bardzo ważne przesłanki:

a) uczucia, wyrażane w muzyce, muszą mieć charakter nie indywidualny, ale ogólny, wszystkim ludziom zrozumiały, aby mogły być dostępne w formie, przetransponowanej na język dźwiękowy,

b) ponieważ jednak przedmioty, rodzące te uczucia, zmieniają się zależnie od epoki, środowiska geograficznego itp., przeto i uczucia, stanowiące o podkładzie dzieł muzycznych, a zahaczone gdzieś, choćby pośrednio, o te przedmioty, zmieniają się również. Innymi słowy uczucia te są zasadniczo zawsze ogólne i dla wszystkich zrozumiałe w obrębie pewnej epoki czy pewnego środowiska, ale równocześnie i specyficzne dla tej epoki czy tego środowiska. Są zawsze wyrazem pewnej zbiorowości, ale zbiorowości w jakiś sposób wyodrębnionej w stosunku do innych grup ludzkich i przeżywającej jakieś swoiste, odrębne w stosunku do nich formy życia. I ta właśnie ich specyficzność przejawia się w dziełach poszczególnych kompozytorów, otrzymuje pewne konkretne kształty dźwiękowe dzięki wynikającym z niej organicznie sposobom doboru i traktowania materiału i dzięki związanym z nią strukturom formalnym i wspólnie z nimi tworzy dopiero podstawy dla określenia stylu poszczególnych dzieł muzycznych. Twierdzenia tego

nie należy oczywiście uogólniać ani w tym sensie, jakoby czynniki pozamuzyczne, na tej drodze znajdujące swój wyraz w muzyce, tłumaczyć mogły jej styl bez reszty, bez wspomagania się analizą formalną, ani też jakoby odgrywać miały decydującą rolę dla wszystkich stylów muzycznych. Wprost przeciwnie. Analiza formalna pozostanie tu zawsze momentem pierwotnym. Wtórnie dopiero można i należy pytać o to, czy i jakie czynniki pozamuzyczne i w jaki sposób przejawiają się poprzez elementy formy muzycznej i o ile one mogą nam się stać pomocne dla określenia i zrozumienia stylu danej muzyki. Niestety brak miejsca nie pozwala mi tu przeprowadzić tę analizę w odniesieniu do wszystkich stylów muzycznych i sprecyzować w związku z tym najważniejsze kryteria stylistyczne w muzyce w ogóle. Ograniczę się więc tylko do niektórych stylów, tych mianowicie, gdzie rola czynników pozamuzycznych będzie specjalnie ważną i omówię je jako przykłady dla uzasadnienia mojego twierdzenia. Będą to style t. zw. historyczne i style, charakteryzujące pewne określone środowiska geograficzne.

Jako klasyczny przykład stylu *historycznego*, uzależnionego w swych cechach najbardziej typowych od czynników pozamuzycznych, przytoczyć można styl *polifonii niderlandzkiej XV. i XVI. w.* Styl ten byłby niezrozumiały w najbardziej znamiennych swych cechach formalnych i w najgłębszej swej istocie, o ile nie wzięło by się pod uwagę ówczesnych form życia społecznego, których on jest wyrazem. Rozwój polifonii religijnej, jako sztuki o bardzo specjalnym przeznaczeniu i zamkniętej konstrukcji, uzależniony jest ściśle od Kościoła i związanych z nim instytucji. Kościół reprezentował wówczas główny ośrodek życia intelektualnego. Było więc rzeczą zrozumiałą, do pewnego stopnia nawet naturalną, że ilościowo i jakościowo najpoważniejszy odłam muzyki artystycznej tego okresu rozwinął się właśnie jako muzyka kościelna. Kościół nie tylko gromadził wkoło siebie ludzi intelektu, ale — rzecz bardzo ważna — rozporządzał też odpowiednimi środkami materialnymi dla poparcia ich wysiłków twórczych. Już sam fakt posiadania tych środków wpłynął decydująco na ukształtowanie się twórczości muzycznej, pozostającej pod auspicjami Kościoła: instytucja śpiewaków kościelnych, istniejąca przy wszystkich większych gminach, pozwoliła począwszy od IX. w. przemieniać muzykę kościelną jednogłosową na

wielogłosową, przejść od repertuaru pieśni ściśle liturgicznych, śpiewanych z pamięci i obracających się w obrębie konwencjonalnych schematów melodii, do faktury polifonicznej, coraz bardziej skomplikowanej, utrwalonej w piśmie nutowym i dopuszczającej w coraz większej mierze udział osobistej inwencji kompozytora. Nawet czynniki tak zewnętrzne, jak architektura świątyń chrześcijańskich, wpłynęły w pewnych wypadkach decydująco na formę muzyki kościelnej (faktura polichoryczna Szkoły weneckiej: Willaerta i Gabrielich miała swe źródło w budowie kościoła św. Marka). Ta faktura, najbardziej sztuczna i skomplikowana, jaką zna historia, jest równocześnie obrazem zamkniętej organizacji, jaką przedstawiał Kościół w średniowieczu (i w okresie, następującym bezpośrednio potem) jako potęga, przeciwstawiająca się ówczesnej władzy świeckiej i stale współzawodnicząca z nią o panowanie nad światem. Sztuka kościelna i muzyka, podobnie jak architektura, obrządki i liturgia były jednym ze środków, którymi Kościół walczył o wpływy, za pośrednictwem których celowo dążył do odseparowania się od reszty społeczeństwa i wzmocnienia swego autorytetu. Było w tym jeszcze coś z działania starożytnej magii: im bardziej niezrozumiałe środki, im bardziej hermetyczna konstrukcja, niedostępna dla ludzi, nie wtajemniczonych w tajniki kontrapunktu — tym silniejsze miało być działanie tej muzyki jako wyraz potęgi Kościoła. Dowodem tego jest choćby okoliczność, że ówczesna muzyka kościelna czerpie swój materiał ze wszelkich możliwych źródeł, jakie tylko są jej dostępne w danej chwili: podobnie jak od innych kultów, współistniejących w Rzymie w okresie wczesnego średniowiecza, wziął Kościół pewne zewnętrzne momenty liturgii, jak przejął do chorału gregoriańskiego elementy judaizmu z Psalmów, pierwiastki hymniczne z muzyki greckiej i elementy muzyki ludowej w poszczególnych środowiskach geograficznych — tak samo w okresie rozkwitu muzyki wielogłosowej wchłania w siebie wszystkie możliwe obce elementy jako cantus firmi. Przebija się w tym dążenie do zawładnięcia wszystkim, co w danej dziedzinie tworzy współczesność, do wykorzystania nawet tradycji dla własnych celów. Tym jedynie tłumaczy się tak dziwaczne zjawisko, jak fakt użycia ludowych piosenek jako cantus firmi w muzyce kościelnej i twory dla tego stylu tak specyficzne, jak missa parodia lub wielojęzyczny motet.

Środki i formy charakterystyczne dla tego stylu są więc wtórne w stosunku do czynników ogólnych, które je warunkują: najistotniejsze elementy stylistyczne wywodzą się tu bezpośrednio z momentów zewnętrznych, z pewnych form życia społecznego, i bez ich udziału nie mają swojej właściwej wymowy. Najbardziej przekonywującym argumentem w tym kierunku będzie porównanie dzieł, zrodzonych bezpośrednio w atmosferze czynników zewnętrznych, właściwych danej epoce, z jakąkolwiek, choćby najbardziej udaną, stylizacją tej epoki (np. dzieła stylu palestrinowskiego „z pierwszej ręki" i stylizacja w ich duchu, stanowiąca ideał kompozytorów XIX. wieku, wywodzących się od Lesueura). Stylizacja działać będzie na dłuższą metę zawsze sztucznie, właśnie dlatego, że wyczuwa się w niej brak najbardziej istotnych dla danego stylu czynników wyrazowych, mających swą podstawę w ogólnej dyspozycji epoki, ewentualnie nawet i w zewnętrznych formach życia. Stylizacja bierze bowiem za punkt wyjścia czysto formalne tylko i techniczne czynniki danego stylu; ich podkład wewnętrzny jako zbiorowa dyspozycja epoki nie dochodzi w niej zazwyczaj do głosu.

Inny typ zależności od czynników pozamuzycznych znajdujemy w obrębie późniejszych stylów historycznych, takich, jak klasycyzm, romantyzm i impresjonizm, które, mimo, że nazwy ich zostały ustalone za pośrednictwem pewnych kategorii estetycznych, pierwotnie wywodzą się jednak zawsze z kryteriów historycznych. W miarę zmian form życia i w miarę rozwoju form i środków czysto muzycznych, styl takich epok przestaje kształtować się w bezpośredniej zależności od zewnętrznych form życia; poddaje się raczej wpływom tych dziedzin duchowych, które z natury rzeczy same zachowały z tymi formami życia kontakt bardziej bezpośredni, jak literatura, filozofia, różne tereny nauki i t. p. i które teraz formy te poprzez siebie wyrażają. Muzyka tych okresów odzwierciedla w sobie światopogląd epoki, charakterystyczne dla niej rodzaje zainteresowań i dyspozycji uczuciowych, innymi słowy znamiona psychiki zbiorowej, dla epoki tej charakterystyczne. I tak styl t. zw. klasyczny muzyki Haydna, Mozarta i wczesnego Beethovena da się sprowadzić do dwóch znamion najbardziej istotnych, z których pierwsze leży w zakresie techniki i formy, drugie w zakresie samych treści wyrazowych, oba zaś warunkują się wzajemnie. W zakresie techniki kompozytorskiej

będzie to: a) wykształcenie formy sonatowej jako czołowej formy homofonicznej z jej przeciwstawieniem dwóch tematów kontrastujących, i b) cyklu sonatowego z jego zasadą kontrastowania poszczególnymi częściami cyklu. Kontrasty te, zaznaczone za pośrednictwem całego szeregu czynników (najważniejszy z nich czynnik harmoniczny!), są wyrazem nakładających się na siebie napięć psychicznych. Ta wzajemna gra kontrastów odbywa się jednak w ramach struktury formalnej, ściśle symetrycznej (symetria fraz, okresów i większych całości). Ostatecznym wyrazem tej symetrii jest forma sonatowa jako całość ze swym specyficznym stosunkiem poszczególnych części, odpowiadającym zasadzie „złotego podziału": w obrębie całości trzyczęściowej (ekspozycja, przetworzenie, repryza) rozmiary ekspozycji pozostają w takim stosunku do przetworzenia wraz z repryzą, w jakim pozostają te dwie ostatnie części do całości. Przy czym ważne jest, że ekspozycja z jednej strony, a przetworzenie wraz z repryzą z drugiej, formalnie dadzą się istotnie przeciwstawić sobie mimo zewnętrznej trzyczęściowości formy sonatowej: ekspozycja reprezentuje materiał tematyczny i motywiczny formy sonatowej, przetworzenie i repryza powtarza tylko ten materiał dyspozycji w różnych odmianach. W tej symetryczności wyraża się właśnie „klasyczność" formy sonatowej, a klasyczność ta przeciwstawia się naładowanej dynamiką treści wyrazowej, która nosi już w sobie zarodki przyszłego rozbicia tej formy u romantyków. W tej dwoistości, w zmaganiu się schematu symetrycznego, klasycznego z dynamiką wyrazu, tak samo, jak i w formach przejawienia się tego stanu rzeczy poprzez technikę szczegółowego opracowania formy sonatowej, objawiają się dopiero najbardziej charakterystyczne cechy stylu klasycznego w muzyce jako odbicie ogólnego światopoglądu epoki. Znalazł on swój wyraz w literaturze jako walka klasyków z romantykami, a pośrednich jego źródeł szukać należy niewątpliwie w cechach zbiorowej psychiki tego okresu, naładowanej dynamizmem w okresie przed rewolucją francuską i dążącą do nowego układu sił społecznych. Najsilniejszy wyraz znalazły te tendencje w dziełach Beethovena z środkowego okresu jego twórczości, w jego kompozycjach ostatnich dynamizm treści rozsadza już schematy klasyczne.

Jeszcze inaczej przedstawia się z tej perspektywy zagadnie-

nie stylu w muzyce w dobie *romantyzmu.* Najbardziej charakterystyczną cechą stylu romantycznego jest indywidualizm treści muzycznej, który dąży do zdobycia jak najdalej posuniętej indywidualizacji środków i techniki. Dzięki temu powstaje w romantyzmie po raz pierwszy w historii muzyki zagadnienie stylu indywidualnego, które aż do ostatniego Beethovena nie istniało właściwie. Indywidualizm treści przejawia się tu przede wszystkim w tym, że twórcy romantyczni wkładają w muzykę uczucia nie ogólne, ale — o ile możności — subiektywne. Dlatego nie wystarcza im muzyka t. zw. absolutna, która z natury rzeczy zdolna jest wyrazić tylko uczucia, oderwane od swych przedmiotów. Sięgają po formy połączenia dźwięku z innymi sztukami, ze słowem i ze sceną, bo uczucia, które wyrażają za pośrednictwem swej muzyki, muszą być teraz nazwane po imieniu i subtelnie zróżnicowane, ukazane we wszystkich szczegółach od strony swych związków z całością życia. Z tym łączy się odmienny niż u klasyków sposób traktowania formy: punkt ciężkości tak w treści, jak i w konstrukcji utworu zostaje w wielu wypadkach przesunięty na tekst, zaś tam, gdzie nie ma tekstu, kojarzenia poza muzyczne, zasugerowane programem, pozwalają często na usunięcie momentu konstrukcji na dalszy plan i na coraz nowe odchylenia od ustalonych schematów dźwiękowych. Stąd styl romantyczny w muzyce (w historycznym znaczeniu tego wyrazu) jako styl epoki da się w całości zrozumieć dopiero poprzez indywidualne style poszczególnych kompozytorów. W nich przejawia się najdobitniej wpływ światopoglądu epoki w całym szeregu momentów, których tu szczegółowo omawiać nie mogę. Dość jednak wspomnieć takie hasła doby romantycznej, jak zwrot do ludowości, do tematyki baśniowej i fantastycznej, do przyrody i t. p., bez których niepodobna byłoby zrozumieć styl poszczególnych kompozytorów romantycznych (Chopin, Mendelssohn, Weber) tak w wyrazie, jak i w formie i technice.

Styl *impresjonistów* francuskich — to jeszcze inna forma współzależności wyrazu i formy w muzyce od światopoglądu epoki. Współzależność ta staje się tu na pozór luźniejsza, niż kiedykolwiek. Był to czas największej izolacji muzyki od życia, muzyki, nastawionej w całości na pewne specyficzne założenia techniczne i pewne, zmienione w stosunku do tradycji,

formy percepcji, tak że można ją w pewnym sensie nazwać sztuką elity. A jednak i ta sztuka nie stała tak poza resztą życia współczesnego, jak się to wydaje. Rozpoznajemy w muzyce impresjonistycznej najwyraźniej dążenia, panujące w innych dziedzinach artystycznych, przede wszystkim w literaturze i w malarstwie tego okresu. W malarstwie, na terenie którego zrodził się typowy dla impresjonizmu typ techniki artystycznej i z którego wywodzi swą nazwę, była technika impresjonistyczna niczym innym, jak jedną z form naturalizmu (przedstawienie świata zewnętrznego tak, jak się go w danej chwili widzi), ma więc swe źródła we współczesnym kierunku naturalistycznym w literaturze, reprezentowanym we Francji przede wszystkim przez Zolę. Ten zaś wiąże się ze swej strony niewątpliwie z ogólnym w tej epoce przywiązaniem do naukowego, przyrodniczego poglądu na świat, który narzucił się środowiskom zachodnio - europejskim wraz z rozpoczęciem się ery wielkich odkryć przyrodniczych (Darwina toria o pochodzeniu gatunków, dzieła Haeckla itp.). Wprawdzie założenia te, dające się łatwo wykryć na terenie literatury, w muzyce nie są bezpośrednio sprawdzalne (bo między założenia te a twórczość muzyczną zbyt wiele weszło już ogniw pośrednich), nie mniej jednak leżą one gdzieś ukryte u podstaw impresjonizmu muzycznego, jakkolwiek w formie odpowiednio przetworzonej dla celów sztuki, dokonanej już uprzednio na terenie malarstwa. Impresjonizm muzyczny jest bowiem transpozycją haseł, istotnych dla malarstwa impresjonistycznego, na materiał dźwięku. Jego uczuciowa dominanta w muzyce da się określić jako zaprzeczenie wszelkiego dynamizmu: podając poszczególne wrażenia dźwiękowe, nie kombinuje ich kompozytor w większe struktury całościowe, nie dopuszcza słuchacza do myślenia w dźwiękach, tak, jak to się działo dawniej, ani do przeżywania uczuć poprzez pewną ich linię rozwojową, ale sugeruje mu celowo postawę, którą można nazwać animalistyczną, bo ograniczającą się wyłącznie do biernego przyjmowania wrażeń dźwiękowych, często związanych z pewnymi wyobrażeniami wzrokowymi poprzez tytuł utworu. Wymienimy tu znowu tylko po krótce środki i formy techniki, które służą dla tych celów i które są dla stylu impresjonistycznego tak samo typowe, jak wewnętrzna postawa tej muzyki: zarzucenie funkcyjnej i centralistycznej harmoniki dur-moll,

ewentualnie zastąpienie dawnego typu akordów o pewnej ustalonej wartości konstrukcyjnej akordami zdekompletowanymi (puste kwity), neutralnymi pod względem wyrazu, technika powtarzania sekwencyjnego pewnych charakterystycznych współbrzmień w miejsce dawnego ich układu funkcyjnego, przyjęcie w melodii skali całotonowej lub dwunastotonowej, niwelującej napięcia nuty prowadzącej i związana z tym budowa współbrzmień, obcych harmonice dur-moll itd. [8]).

Przykładów takich możnaby zacytować o wiele więcej. Przypuszczam, że już te wystarczą, by udowodnić twierdzenie o bezpośredniej lub pośredniej roli czynników pozamuzycznych dla tworzenia się i zrozumienia stylów historycznych w muzyce. Nie mniejszą jest rola tych czynników w określeniu stylów muzycznych, charakteryzujących pewne określone *środowiska geograficzne,* zwłaszcza stylów t. zw. *narodowych.* Zagadnieniem tym zajęłam się bliżej na innym miejscu [9]), tu ograniczę się więc do streszczenia go w najogólniejszych punktach. Styl pewnego środowiska geograficznego nie wyczerpuje się — zgodnie z postawionym przez nas na wstępie twierdzeniem — do samego faktu użycia pewnego określonego materiału dźwiękowego (systemy tonalne i skale, dla tych środowisk charakterystyczne) i form jego opracowania, z materiałem tym związanych. On wyraża się przede wszystkim w pewnej, dla danego środowiska typowej (bez względu na epokę) postawie wobec tego materiału i wobec form jemu właściwych, pojętych jako środek wyrazu wewnętrznego. Postawę tę określa ze swej strony psychika tego środowiska, oraz formy życia, tam przyjęte. Z wielu przykładów, niezmiernie charakterystycznych (opera jako forma nastawiona na działanie przede wszystkim zewnętrznymi środkami wyrazu, charakterystyczna dla Italii, przywiązanie do muzyki absolutnej i do techniki polifonicznej, specyficzne dla umysłowości i dla środowisk germańskich itp. (omówię tu tylko po krótce jeden, mianowicie muzykę *francuską,* rozumianą jako całość produkcji danego środowiska). W odniesieniu do tej ostatniej rzuca się

---

[8]) Szczegółową analizę tych środków znajdzie czytelnik w mojej pracy pt. „Harmonika Debussy'ego (Warszawa, Kwartalnik Muz. 1927).

[9]) Por. artykuł w „Pionie" pt. „Czy istnieje styl narodowy w muzyce?" (1937) i pracę pt. „U źródeł współczesnej muzyki polskiej" w „Życiu Sztuki" (t. III, 1938), gdzie problem ten zbadany został w stosunku do muzyki polskiej.

w oczy fakt, że poprzez wszystkie okresy zmian stylistycznych, dokonujących się w związku ze zmianami na terenie twórczości ogólnoeuropejskiej, zachowuje ona zawsze pewne, znamienne dla siebie formy wyrazu i pewne, równie charakterystyczne chwyty w stosunku do materiału dźwiękowego. Idzie tu o stałe oparcie się o wizję wzrokową, plastyczną, czy to w związku ze sceną i tańcem (opery-balety Lully'ego, opera francuska XIX. wieku, balety XX. wieku), czy choćby tylko w związku z programem (programowa muzyka Jannequin'a w XVI. wieku, suity klawesynowe XVII. wieku i utwory instrumentalne Rameau, symfonia programowa Berlioza i twórczość Debussy'ego). Widzimy, że pewna określana dyspozycja psychiczna jest tu stale w grze, ilekroć muzyka francuska ma na terenie europejskim jakąś ważniejszą misję do spełnienia. Ostateczne podstawy tej dyspozycji nie są nam na razie znane, nie ulega jednak wątpliwości, że należy ich szukać poza specyficznym terenem dźwięku, że na terenie dźwięku są objawem wtórnym w stosunku do przyczyn ogólniejszej natury. Wiążą się one bezpośrednio ze specjalną dla środowiska francuskiego predyspozycją do twórczości plastycznej, w pierwszym rzędzie malarskiej, która dała o sobie znać w historii szeregiem wielkich Szkół i kierunków, nie mających sobie równych pod względem bogactwa w całej Europie. Pośrednio zawarunkowane są wraz z tą dyspozycją czynnikami klimatycznymi, topograficznymi i zewnętrznymi formami życia, charakterystycznymi dla tego środowiska, a zbadanie wzajemnej współzależności czynników materialnych i psychicznych na tym terenie, jak w ogóle bliższe zbadanie form ich współdziałania w procesie kształtowania się stylów muzycznych poszczególnych środowisk, będzie w przyszłości jednym z najbardziej istotnych zadań w nauce o stylach.

Dr Konstanty Régamey

HASŁA A ŻYWA TWÓRCZOŚĆ W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

Pęd do nowości w dziejach sztuki jest rzeczą naturalną i nieuniknioną. Przeciwnicy nowych kierunków w sztuce mają rację, gdy zarzucają snobom entuzjazmowanie się wszystkim co nowe, bo sama nowość nie jest jeszcze dostatecznym kryterium warto-

ści. Z drugiej jednak strony sami popełniają większy błąd potępiając w czambuł wszystko co nowe, bo nowość chociaż jest czynnikiem nie wystarczającym by stanowić o wartości, jest jednak czynnikiem koniecznym. Konsekwentny konserwatysta muzyczny, a więc człowiek, który bez wyraźnych powodów uznał, że jedynymi cennymi i „prawdziwymi" formami wypowiedzi muzycznej są formy obowiązujące w Europie pomiędzy XVI a XIX wiekiem, powinien w ogóle zwalczać komponowanie w naszych czasach, albowiem wszelka próba wyjścia poza te tradycyjne ramki będzie dla niego herezją, natomiast trudno będzie nazwać twórczością komponowanie ograniczone tymi ramkami. Tu już nie można tworzyć, można najwyżej w więcej lub mniej udatny sposób powtarzać rzeczy już powiedziane. Powie wprawdzie ktoś, że rachunek matematyczny może wykazać jak niezliczona ilość kombinacyj dźwiękowych, całkowicie mieszczących się w tych ramkach, jeszcze nie została wykorzystana, ale nie trzeba chyba dowodzić, że kompleksy muzyczne, aby je można było uważać za naprawdę odmienne, muszą się różnić w sposób bardziej istotny, nie jedynie przestawieniem kilku nut. A takich istotnie różnych możliwości znajdziemy w ramach muzyki tradycyjnej wcale nie za dużo, tyle ile mogło starczyć na 300 lat tradycyjnej (zresztą bynajmniej nie tak jednolitej, jak nam się teraz wydaje) muzyki. Dalej już z tego materiału nie da się stworzyć nic własnego. Człowiek więc nie rozumiejący muzyki poza tradycją XVII — XIX wieku powinien ograniczyć się jedynie do słuchania największych mistrzów owej epoki, nie powinien uznawać twórczości współczesnych mu epigonów, którzy i tak tym mistrzom nie dorównają. Natomiast człowiek twórczy wykroczy po prostu poza ramy tradycji, przeważnie zresztą nieświadomie. Proces nie będzie polegał na celowym przełamaniu reguł starych w celu znalezienia czegoś nowego, lecz kompozytor ów, jeśli naprawdę jest twórczy i ma coś własnego do powiedzenia, przez to samo, niejako automatycznie, dzięki samej nowości swojej muzyki znajdzie się poza granicami tradycyjnego szablonu.

Ale nowości w muzyce, podobnie jak zresztą i w innych dziedzinach artystycznych, szukają nie tylko ci, dla których jest to naturalnym wynikiem świeżości i oryginalności ich talentu. Nowości szukają również ludzie, którzy na tej drodze usiłują wy-

bić się i zdobyć rozgłos, którzy, nie mając dostatecznego zasobu inwencji, starają się osiągnąć oryginalność przez posługiwanie się nowymi i dotąd nieużywanymi środkami. Na ogół im się to na jakiś czas udaje, dokąd te środki są naprawdę nowe i dokąd snobi ich nie rozumieją i wolą na wszelki wypadek chwalić. Tego rodzaju licytowanie się w nowościach doprowadziło jednak w szybkim czasie do wyczerpania tych czysto zewnętrznych pomysłów, wytworzyło stan, w którym nie tylko trudno jest wymyślić coś nowego, ale nawet jeśli się coś nowego wymyśliło trudno zwrócić na to uwagę słuchaczy, zupełnie oszołomionych nawałem nowych wynalazków. Stan ten, którego maksymalne nasilenie jak się zdaje już minęło, wywołał dwie zasadnicze reakcje: u muzyków twórczych, mających coś własnego do powiedzenia, spowodował odwrócenie się od eksperymentatorstwa i poszukiwań formalnych i dążność do szukania prawdziwej, istotnej nowości głębiej, pod pokrywką zewnętrznych środków, natomiast muzykom, zamiast twórczego talentu obdarzonym raczej wybujałą ambicją wybicia się, kazał szukać innych dróg autoreklamy. Skoro sama ich twórczość nawet najdziwaczniejsza nie zwracała dostatecznej uwagi, należało zacząć mówić o niej, podkreślać jej odrębność, nalepić na nią etykietkę. Stąd powstanie „izmów", szkół i haseł, które wprawdzie zawsze istniały, ale niezwykle się namnożyły dopiero w naszych czasach.

Nie mam oczywiście zamiaru wyprowadzać wszelkie hasła teoretyczne nowej sztuki jedynie z dążności do autoreklamy, niektóre z nich powstały jako próba systematyzacji pewnego typu twórczości powstałego na drodze intuicyjnej, inne (rzadziej) tworzyły wyraz reakcji przeciw obiegowym modom i rzeczywiście pod pewnymi względami poprzedzały żywą twórczość (np. impresjonizm Debussyego). Jest jednak rzeczą uderzającą, że w większości wypadków najszerzej rozbudowane hasła teoretyczne towarzyszą bardzo nie twórczej sztuce i odwrotnie, sztuka twórcza nie tylko się bez tych teoryj obywa, lecz w ogóle nie da się wtłoczyć w ramki żadnego „izmu". Wystarczy wskazać na takie np. postacie jak Strawiński lub Hindemith *).

---

*) Wprawdzie i jeden i drugi a zwłaszcza Strawiński bardzo lubią wyjaśniać swoje dzieła i żonglować hasłami, ale tezy są naogół zmienne. Strawiński ma wielu naśladowców, ale każdy byłby w kłopocie, gdyby miał dokładnie powiedzieć „na czym polega szkoła Strawińskiego".

Oczywiście pewne „izmy", zwłaszcza te najprostsze jak „atonalizm", „linearyzm", „motoryzm" etc., są bardzo potrzebnymi pojęciami, nie tyle jako klatki dla zaszufladkowania żywych twórców, ile jako skróty myślowe, ułatwiające charakterystykę danej twórczości i jej opis. Stają się jednak szkodliwe, gdy zamiast opisu służą do uzasadnienia i usankcjonowania danej twórczości, zwłaszcza gdy mają na celu rehabilitację sztuki nie mówiącej sama przez się. Jest to zresztą rzeczą znaną. Opisać historię jakiejkolwiek dziedziny sztuki możemy tylko jako historię haseł lub idei, a naprawdę jest to historia wielkich twórców i ich dzieł. Nie potrafimy jednak o nich mówić bez aparatu pomocniczego, jakim są „izmy". Jeśli chodzi o historię najbardziej bezprzedmiotowej sztuki jaką jest muzyka, mówienie o niej z konieczności musi polegać na opowiadaniu o pewnych poza muzycznych elementach, które dopiero przez asocjacje miały nam wyjaśniać fakty czysto muzyczne, nie dające się bezpośrednio wyrazić pojęciowo. W dobie romantycznej takimi środkami pomocniczymi były obrazy, krytyk opisywał co widzi słuchając muzyki. Obecnie jesteśmy dumni, że „szmery strumyków", „budzenia się wiosny" lub „życia bohaterów" zastąpiliśmy słowami bitonalizm, arytmia, konstrukcjonizm, dynamizm, motoryzm itd. Niewątpliwie zyskała na tym precyzja opisu, ale od uchwycenia istotnych cech dzieła jesteśmy równie daleko. O ileż bardziej naiwne są nadzieje, że takie teoretyczne koncepcje mogą w ogóle służyć za punkt wyjścia do twórczości, zastąpić brak wewnętrznych zasobów twórczych.

Zależnie jednak od większego lub mniejszego zbliżenia się do istotnej problematyki dzieła twórczego, możemy ustalić pewną hierarchię haseł i teoryj. Na najniższym miejscu postawiłbym wszelkie takie hasła jak „nowa rzeczowość", „muzyka dla społeczeństwa", „muzyka narodowa" itd. jako teorie w istocie swojej poza muzyczne. Z góry muszę się zastrzec, iż bynajmniej nie uważam tych haseł za bezsensowne same w sobie i daleki jestem od propagowania „„sztuki dla sztuki", będącej tak samo hasłem i to jednym z najmniej uzasadnionych, prowadzących do najbardziej czczego doktrynerstwa. Ale hasła te mają wartość jedynie jako pewne postulaty praktyczne, dotyczące uprawiania muzyki, roli jej w społeczeństwach, stosunku jej do innych dziedzin życia zbiorowego i kultury, przestają zaś mieć ra-

cję bytu z chwilą, gdy mają odgrywać rolę zasad, normujących samą materię muzyczną. Faktem jest, że istnieją „muzyki narodowe", jest jednak rzeczą bardzo trudną uchwycenie czysto muzycznych cech tych odrębności i wszelkie próby sztucznego z góry narzuconego utworzenia takich „narodowych" dzieł zawsze okazują się zawodne. Niewątpliwie celem każdego człowieka kulturalnego musi być usiłowanie jaknajszerszego rozpowszechnienia sztuki w danym wypadku muzyki wśród wszystkich warstw społeczeństwa, wszelkie jednak obniżanie w tym celu gatunku i poziomu muzyki nie tylko jest czynem szkodliwym artystycznie, ale w dodatku chybia celu. O ile „nową rzeczowość" czyli związanie muzyki z codziennym życiem będziemy rozumieli, jak to czyni np. Hindemith, jako tworzenie muzyki będącej nie odświętnym, koncertowym przeżyciem, lecz służącej do domowego wykonania, należącej do normalnej, codziennej potrzeby amatora—teza ta będzie słuszna, ale nie będzie miała wpływu na samo dzieło, poza może czysto zewnętrznym faktem, że utwory takie powinny nie być trudne do wykonania ani wymagać wielkich zespołów. Natomiast o ile związanie z życiem ma polegać na opiewaniu dźwiękami wagonu sypialnego, wystawy rolniczej lub meczu bokserskiego, mamy szkodliwe wulgaryzowanie sztuki, w dodatku hasło znowuż nic nie mówiące o istotnej, formalnej stronie dźwiękowej.

Ale i w dziedzinie haseł dotyczących środków formalnych musimy rozróżnić pewne kategorie nierównej wartości. Wyżej hierarchicznie będą stały koncepcje, mające na względzie stronę konstrukcyjną, niżej te, co dotyczą materiału. Najwyżej z teoryj nowoczesnych, pomimo wszelkich zastrzeżeń należy jednak postawić system dwunastotonowy, który tworzy pewną ścisłą i zwartą całość, systematycznie rozbudowaną, a poza tym stosunkowo najbardziej się do istotnych problemów twórczości zbliża. Zasadniczą wadą tego systemu jest właśnie to, że będąc tylko pewnym systemem, dąży do stania się dogmatyczną normą, łączy ludzi w jakąś hermetyczną koterię, narzuca swoim adeptom tyranię, którą przełamać umieją tylko wyjątkowo twórcze jednostki, jak np. Alban Berg, w którego twórczości wiele rzeczy da się jednak potraktować jako wewnętrznie odczute i stworzone ale podane w formie która nie łamie reguł systemu. Nie każdy jednak zdobędzie się na takie wirtuozowstwo tech-

niczne. Nie miejsce tu na wyliczanie wszelkich zarzutów, jakie mam przeciw temu kierunkowi, najważniejszy jest zawsze ten, że jest to hasło, które chce zająć miejsce żywej twórczości, — ale sądzę, że wśród haseł właśnie system dwunastotonowy zwłaszcza jeśli go będziemy uważać nie za dogmat, lecz jedynie za pewną technikę, zajmuje miejsce najwyższe, jako dotyczący istotnie ważnych problemów twórczych. Do tej też kategorii wypadnie zaliczyć, pewne mniej sprecyzowane postulaty jak linearyzm itd., gdyż dotyczą one kształtowania dzieła muzycznego.

Znacznie niżej natomiast stawiałbym hasła, dotyczące reformy samego materiału dźwiękowego. Nie będą tu szkodliwe reformy instrumentacji, bo nikt chyba nie postawił dążności do wzbogacania kolorystyki brzmieniowej jako zasadniczego postulatu. Do tej samej dziedziny należą jednak teorie ćwierćtonowe, dążności do zakładania nowych systemów harmonicznych, pod pewnymi względami też wymyślanie nowych tonacyj. Charakterystyczną cechą muzyki na tych przesłankach opartej jest, iż przeważnie poza zmianą materiału jest ona bardzo tradycyjna i szablonowa. A właśnie w tej dziedzinie „reformatorstwo" jest szczególnie częste i szczególnie krzykliwe.

Wiążą się zresztą te dwa typy haseł z odpowiednimi typami umysłowości. Ostatniemu typowi odpowiada tak nagminnie rozpowszechniona i natrętna w naszych czasach umysłowość pseudo-filozoficznych myślicieli. Nie mając zdolności operowania prawdziwymi abstrakcjami myślowymi, rzucają się na dziedziny łatwiejsze i przystępniejsze, tworzą naiwne teorie w przekonaniu, iż zgłębiają zagadkę bytu. Do tych kategorii „myślenia" należy zaliczyć wszelkie systemy jak antropozofia, teozofia i temu podobne nowoczesne mistycyzmy. Potwierdzeniem tej zbieżności jest chociażby fakt, iż tak często hasła reformy materiału artystycznego wiążą się u ich propagatorów z którymś z tych kierunków. Występuje to z wielką wyrazistością nawet u tak genialnego bezsprzecznie muzyka, jakim był Skriabin. Podkładem jego wiedzy filozoficznej i źródłem jego teoryj mistycznych był dosyć dziwny konglomerat: „Völkerpsychologie" Wundta, dzieła teozofki Bławatskiej i niewiele od tej ostatniej głębsze koncepcje dekadentów rosyjskich. Otrzymaliśmy rezultat bardzo typowy dla mentalności mistycznej, walczącej w zasadzie z materią, a niezdolnej wyjść poza kategorie myślowe

sensualno-materialistyczne, pojmującej więc „Ducha" nie spirytualnie, lecz nakształt pewnej subtelniejszej substancji: harmonikę swoją Skriabin, którego celem była maksymalna „dematerializacja" sztuki, oparł na najbardziej materialistycznej ze wszystkich teoryj harmonii, wyprowadzając akordy jedynie z własności akustycznych brzmiącego ciała. Podobnie teorie ćwierćtonowe Háby łączą się u tego kompozytora z koncepcjami zaczerpniętymi ze Steinerowskiej antropozofii. U nas w Polsce mieliśmy ostatnio dosyć wyraźny przykład rażącej dysproporcji pomiędzy rewolucyjnymi hasłami a bardzo szablonową muzyką w twórczości Ludomira Rogowskiego. Rewolucyjność jego muzyki dotyczyła znowuż nie istoty rzeczy, lecz reformy materiału, polegała na propagowaniu nowych tonacyj, gamy „słowiańskiej", wynikającej z syntezy gamy całotonowej z gamą perską „Zirefkend". I znowuż uzasadnieniem tej twórczości są bardzo mętne hasła uczynienia Polski pierwszym narodem Wschodu, odrodzenia Ducha Narodu przez zrzucenie jarzma zachodu, nawrot do starodawnej, prasłowiańskiej kultury, którą „umiejscowić można gdzieś w okolicach Persji" *).

---

*) Uwagę tę o Rogowskim już umieściłem w jednym z dawniejszych artykułów w „Muzyce Polskiej". W odpowiedzi, zresztą nie wprost do mnie skierowanej („Pro domo sua", Muz. Polska 1937, Nr. X), Rogowski napisał: „Ludzie piszący o muzyce polskiej nie mogą mię pominąć, ale, nie mając materiałów dla uczciwej analizy prac, przeze mnie dokonanych, piszą zdawkowe komunały, często krzywdzące mnie i przykre. Nie wątpię, iż są to ludzie rzetelni i sprawiedliwi, ale moja długoletnia nieobecność w Polsce sprawiła, że nie mieli oni okazji słyszenia moich prac z lat ostatnich (szczególniej zupełnie skrystalizowanych w moim typie „Symfonii Radosnej" oraz „Zjaw"), nikt im również nie mówił o moich dążeniach, walkach z materiałem i osiągnięciach..."

Uwagi moje zresztą raczej dla Rogowskiego życzliwe nie były gołosłowne. Opierałem się na jego dawniejszych dziełach i na jego wynurzeniach zebranych w książeczce „Muzyka przyszłości" (Lublin 1922). Nie znałem jednak „Symfonii Radosnej" ani „Zjaw", więc się wstrzymałem z repliką. Okazja usłyszenia tych rzeczy nadarzyła się znacznie prędzej niż myślałem. Jej rezultatem było bardzo przykre rozczarowanie. Te skrystalizowane dzieła okazały się poprostu bardzo złą i szablonową muzyką. Gama słowiańska nie tylko nie przyczyniła się do odświeżenia tej twórczości, czego zresztą można się było z góry spodziewać, ale te nowe dzieła poprostu jako muzyka okazały się gorsze od tego, co pamiętałem z dawniejszej twórczości Rogowskiego. Jeszcze jeden dowód, że teoria i hasła same nie stworzą dobrej muzyki. Muszę jednak przyznać, że podobne pogorszenie cechuje same koncepcje Rogowskiego. Z książką „Muzyka przyszłości" nie zgadzałem się

Ta mnogość i płycizna haseł stanowi wielkie niebezpieczeństwo muzyki współczesnej, stwarza zamęt w głowach jej nowych adeptów, służy za pretekst do złośliwych i nieraz uzasadnionych zarzutów ze strony jej przeciwników. Prawdziwie twórczy muzycy powinni zdać sobie sprawę, iż „izmy" należy pozostawić krytykom, by mieli możność krócej ujmować swoje zdania. W żadnym jednak razie nie wolno robić sobie z „izmów" przewodnika. Pewne fakty wskazują na to, iż coraz więcej twórców wznosi się ponad hasła, dąży do tworzenia poprostu dobrej i własnej, a już przez to samo nowej muzyki. Oby te wskaźniki nie były zwodnicze!

Zdzisław Jahnke

PRZEMÓWIENIE WYGŁOSZONE NA INAUGURACYJNYM WIECZORZE MUZYCZNO - DYSKUSYJNYM W POZNANIU

Dzisiejszy inauguracyjny wieczór muzyczno-dyskusyjny jest próbą podjętą w kierunku uzgodnienia czynionych tu i owdzie zabiegów dokoła ożywienia ruchu muzyczno-społecznego naszego miasta. Rozwój wypadków wykaże, czy myśl ta była żywotna.

Nie przesądzając sprawy pragnę wierzyć, iż powołanie do życia wieczorów muzyczno-dyskusyjnych jest na czasie. W ramach bowiem zapoczątkowanych wieczorów zamierzamy nie tylko uprawiać muzykę o charakterze kameralnym, dotąd bardzo po macoszemu u nas traktowaną, lecz również dać możność wygłaszania referatów na temat aktualnych zagadnień z dziedziny muzycznej. Obiecuję sobie, że wywiązująca się dyskusja pozwoli przedstawi-

---

jako z całością, ale było w niej bardzo dużo trafnych i głębokich spostrzeżeń. Np. (str. 28) „nie łudzę się bym potrafił w słowa ująć *treść* sztuki, to *coś* nieuchwytnego, co tworzy *Sztukę* w dziełach. Jak życie może być objaśnione i zrozumiałe tylko przez życie, tak i sztuka zrozumiała jest nie przez słowa, pojęcia, ale przez wniknięcie naiwne i ekstatyczne w ducha, ożywiającego zawsze zbyt ciasne ramki dzieła sztuki".

A jednak właśnie teraz, w artykule z Muz. Polsk. Rogowski usiłuje mówić o sztuce, uzasadnić swoją twórczość przez mgliste teorie wschodniej „perskiej prasłowiańszczyzny", koncepcje, dla których należałoby choćby „sfałszować dowody, jak to zrobił dla swoich wielkim sercem Vaclav Hanka". Dowodem, że Rogowski rozumie twórczość tylko poprzez teorię, jest chociażby jego sąd o Szymanowskim, którego „Harnasie" miały mieć wartość właśnie dlatego, że w nich występowała gama „słowiańska". Czyż naprawdę o to chodzi, i czy o wartości „Harnasiów" może stanowić to, że są oparte na muzyce góralskiej? Tylu ludzi u nas komponowało muzykę góralską, a jednak na wyżynach zostały tylko „Harnasie", właśnie dzięki temu, co w nich jest wolne od tendencji, od teorii, od haseł.

cielom społeczeństwa sprecyzować swoje dezyderaty w sprawach muzycznych i wniesie wiele pożytecznych i ożywczych prądów w tę, dotąd u nas niezbyt docenianą dziedzinę życia zbiorowego.

Wiele spraw dotyczących naszej kultury muzycznej nie doczekało się jeszcze ostatecznego rozwiązania. Mam tu na myśli następujące zagadnienia:

1. Orkiestry symfoniczne i opery.
2. Szkolnictwo muzyczne.
3. Wychowanie muzyczne w szkole ogólnokształcącej.
4. Towarzystwa muzyczne.
5. Związki śpiewacze.
6. Ruch koncertowy.
7. Bezrobocie muzyków.
8. Wydawnictwa muzyczne.

Zanim choć w skrócie naświetlę powyższe zagadnienia miło mi stwierdzić, iż właśnie w Poznaniu, dzięki tak życzliwemu ustosunkowaniu się sfer miarodajnych, posiadamy idealne, w stosunku do innych miast Polski warunki muzyczne. Chlubne to świadectwo przynosi zaszczyt Poznaniowi, aczkolwiek i w naszym grodzie nie wszystkie zagadnienia znalazły już takie rozwiązanie, jakiego świat muzyczny pragnie. Nie wątpię, znając tężyznę społeczeństwa miejscowego, iż właśnie Poznań z rozwojem wypadków potrafi nadać sprawom tym bieg należyty. Tymczasem warto z naciskiem podkreślić, że posiadamy wiele. Toć Poznań jest, rzec można, w danej chwili jedynym miastem, które posiada orkiestrę i operę o zapewnionym bycie. Ale i Poznań niestety jeszcze członkom opery i orkiestry symfonicznej nie może zapewnić pracy przez rok cały. Sądzę, iż zapatrywanie moje nie jest odosobione, jeśli oświadczę, że widmo przymusowego bezrobocia członków opery i orkiestry symfonicznej przez kilka miesięcy letnich nie bardzo sprzyja rozwojowi tych placówek o wielkich zasługach kulturalnych. Dla dobra sprawy zasłużonym pracownikom opery i orkiestry symfonicznej życzyć by należało przywrócenia całorocznego okresu zarobkowania.

Względy na stan rzeczy w innych ośrodkach Państwa nie powinny odgrywać roli, skoro Polska w danej chwili powinna posiadać nie jedną operę tylko 10 oper i ze 14 orkiestr symfonicznych. Stosuję miarę oględną, gdyż nawet Czechosłowacja przy 17 milj. ludności ma 14 oper, nie mówiąc o Rzeszy Niemieckiej, liczącej aż 40 i kilka oper i ok. 80 orkiestr symfonicznych.

Podczas obrad nad sprawą upaństwowienia Opery Warszawskiej w Warszawie obliczono, że w Polsce nie tylko 10, lecz 14 co najmniej winno być oper, którą to ilość dr. Pulikowski dopiero uważa za miarę godną Państwa Polskiego. Na tym odcinku muzycznym musi więc być dokonany wysiłek wielki, o ile choć w skromnych rozmiarach mamy dorównać naszym sąsiadom.

Radośniej wygląda sytuacja w dziedzinie szkolnictwa muzycznego, gdzie zaznaczyło się ponowne ożywienie. Sprawa ustroju szkolnictwa muzycznego, programów i praw absolwentów jest przedmiotem ożywionych debat. Świat muzyczny oczekuje ostatecznych rezultatów ze zrozumiałym zainteresowaniem, zważywszy, że jeszcze wciąż osoby nie wykwalifikowane szerząc partactwo, mogą bezkarnie nauczać muzyki i odbierać możność zarobkowania

absolwentom Konserwatoriów. Nieuregulowanie tej sprawy sprawia, iż akcja szerzenia i pogłębiania kultury muzycznej napotyka na przeogromne trudności.

Także sprawa budynków szkolnych dla konserwatoriów znajduje się w opłakanym stanie. A przecież jak w kulturalnym państwie istnieć muszą dobrze postawione szkoły powszechne i średnie, szpitale, uniwersytety, tak też obowiązkiem społeczeństwa jest dbać o należyte wyposażenie szkolnictwa muzycznego. Jakże słusznym wydaje się nawoływanie redaktora Bronisława Rutkowskiego na łamach „Muzyki Polskiej", by rocznie choć jeden gmach szkolny był wybudowany dla potrzeb szkolnictwa muzycznego.

Również nasza uczelnia niedawno przeżywała tragiczne wprost chwile, aż znalazła gościnę życzliwą w gmachu P. K. O. Miły dla oka, nowy nasz lokal szkolny, oczywiście jako nie specjalnie budowany dla celów muzycznych, nie może w pełni zaspokoić naszych aspiracyj. Pozwolę sobie chociaż jedną przytoczyć uwagę, iż w tej skromnej salce o powierzchni ok. 90 m^2 powinien odbywać ćwiczenia chór, składający się z ok. 100 osób i 50-osobowa pełna orkiestra, więc razem ok. 150 osób. Jest to rzecz oczywiście nie wykonalna, na czym cierpi całokształt wychowania naszej młodzieży. W tych warunkach sprawa własnego budynku dla naszego Konserwatorium, mającego przeszło 400 uczniów, jest właśnie ową pilną sprawą, o której pisze prof. Rutkowski w „Muzyce Polskiej".

Lecz na razie nic nie słychać o planach budowlanych szkół muzycznych w Polsce i przykro przyznać się, iż w tej dziedzinie wyprzedza nas mała Litwa, która niszcząc nawet drogą nam pamiątkę, przez zburzenie domu, w którym mieszkał w Kownie Mickiewicz, postanowiła budować nowy gmach konserwatorium muzycznego.

Pewną natomiast i bardzo radosną poprawę świat muzyczny notuje w dziedzinie muzycznego wychowania młodzieży na terenie szkoły ogólnokształcącej. Zarządzone audycje szkolne już wiele dobrego zdziałały, budząc wśród młodzieży nie tylko co najszczytniejsze pragnienie poznawania piękna muzycznego, lecz szerząc również zamiłowanie do czynnego muzykowania.

Przez Ministerstwo Oświaty zamierzone wprowadzenie śpiewu chóralnego, jako przedmiotu obowiązującego winno akcję umuzykalnienia społeczeństwa wydatnie przyspieszyć.

A trzeba nam kształcić młodzież w dziedzinie muzyki, trzeba ją uczyć kochać sztukę muzyczną, skoro dorobek nasz w tej dziedzinie ważką zajmuje pozycję w ogólno-ludzkiej kulturze. Jeśli mieliśmy: Gomółkę, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Moniuszkę, Chopina, Karłowicza, Szymanowskiego i wielu innych wybitnych kompozytorów, dbać musimy, by źródło twórczości muzycznej w wolnej Ojczyźnie dalej biło z zdwojoną siłą.

Jednakże nasz dorobek kompozytorski będzie kapitałem martwym, jeśli nie będziemy mogli szczycić się armią słuchaczów, składającą się z miłośników muzyki. Wdzięczne zadanie mają tu do spełnienia Towarzystwa Muzyczne, które ponad to powinny dążyć do formowania orkiestr amatorskich, o najwyższych aspiracjach artystycznych. Nawiasem mówiąc, istnieje w Niemczech aż przeszło 8.000 tego rodzaju zespołów, grupujących ok. 100.000 wykonawców. Liczby rzeczywiście imponujące i tłumaczące niezrozumiałe po-

niekąd zjawisko przepełnionych teatrów muzycznych i sal koncertowych w Niemczech.

Uzupełnieniem zabiegów w dziedzinie instrumentalnej polskich Towarzystw Muzycznych, oby gęsto rozsianych w kraju, winno być dążenie do kultywowania oratorium. I tu właśnie upatruję ważne pole do pracy, nie tylko dla Towarzystw Muzycznych, lecz również dla licznych naszych chórów. Kierownicy chórów, powołanych do pokonania takiego zadania, w oratorium mieliby wdzięczne pole do wykazania swej kierowniczej umiejętności i artystycznej wnikliwości. Czekamy na inicjatywę zainteresowanych kół, zwłaszcza z poza Poznania.

Wspólna akcja Towarzystw Muzycznych i Kół Śpiewaczych wydatnie przyczynić by się mogła do ożywienia ruchu koncertowego, którego doraźne środki czynników państwowych i samorządowych, mimo najlepszych chęci, nie ożywią dostatecznie.

Uznając w pełni zasługi tak zwanego popularnie „Ormuzu" sądzę, iż tylko społeczeństwo samo może stworzyć odpowiednie warunki rozwoju kultury muzycznej.

Gdy rzesze słuchaczów muzyki przeniknie świadomość wyższości muzyki żywej nad mechaniczną, gdy utrwali się przekonanie, że nawet głośnik radiowy jest surogatem zastępczym, a wiecznie żywy i młodzieńczo świeży jest kontakt z artystą, roztaczającym urok swej osobowości, wtedy nastąpi rozkwit sztuki muzycznej i u nas.

Wtedy też uprzytomnimy sobie, że muzyka nie jest jakimś zbytkiem, lecz potrzebą duchową kulturalnego człowieka.

Zachodzi tylko pytanie, komu mamy udostępnić kulturę muzyczną? Czy tylko pewnym warstwom społeczeństwa? Sądzę, że sztuka muzyczna winna być dostępna wszystkim obywatelom, winna być własnością całego narodu. Toć każdy człowiek po znojnej, całodziennej pracy zawodowej ma prawo do radości życia, do godziwej rozrywki. A właśnie muzyka tak bardzo zadość czyni temu słusznemu żądaniu.

Moje wywody mają się ku końcowi.

Pozostały jeszcze dwie sprawy do naszkicowania.

Na plan pierwszy wysuwa się sprawa bezrobocia muzyków. Ich dola nie jest obojętną światowi muzycznemu, zarobkującemu, zwłaszcza że rok rocznie opuszcza mury konserwatoriów muzycznych pokaźna liczba absolwentów.

Utworzenie orkiestr symfonicznych o choć skromnym na razie liczbowo zespole, złagodziłoby ostrze tego socjalnego zagadnienia. Sprawa ta jednakże nie łatwo dałaby się przeprowadzić. Chyba, że gminy samorządowe, proporcjonalnie do liczby mieszkańców i wysokości swych budżetów, byłyby ustawowo zobowiązane przeznaczać pewien odsetek swych budżetów, powiedzmy 1 — 3%, na cele kultury muzycznej.

Za granicą sprawa zatrudnienia bezrobotnych muzyków znalazła już częściowo pomyślne rozwiązanie. I tak w Italii nałożono specjalny podatek na kina, z którego pokrywa się wydatki, związane z utrzymaniem zespołów służących żywej muzyce. We Francji natomiast obniża się podatek widowiskowy tym kinom, które w przerwach między seansami zatrudniają zespoły muzyczne.

Są to dążenia do zlikwidowania bezrobocia muzyków, godne najwyższej uwagi.

Zdaniem moim, istnieje jednakże jeszcze inna możliwość materialnego rozwiązania tego zagadnienia, a mianowicie — obarczenie radioabonentów 10-groszową miesięczną składką na rzecz żywej muzyki.

Składka nie wielka, chyba nikogo nie rujnująca, a jednak dająca podstawy do finansowania orkiestr symfonicznych.

Przytoczę kilka cyfr.

Polska ma z górą 900.000 radioabonentów, którzy przy 10-groszowej miesięcznej dopłacie wnieśliby rocznie pokaźną kwotę przeszło milion złotych. A ileż dobrego możnaby dzięki takiej sumie zdziałać w kraju. Myślę o beznadziejnym losie Filharmonii Warszawskiej, placówki tak bardzo dla symfoniki polskiej zasłużonej. A ileż by zyskały inne ośrodki muzyczne.

W Poznaniu, gdzie jest ponad 23.000 abonentów, byłaby do dyspozycji z samego miasta rocznie suma 27 i pół tys. złotych, która pozwoliłaby zlikwidować do pewnego stopnia bezrobocie miejscowych muzyków. Podobnie przedstawia się sprawa w innych większych miastach Polski, które ponad to byłyby zasilane z sum, uzyskanych z mniejszych miast i ze wsi.

Jeśli więc mój optymizm jest uzasadniony, drobna kwota 10-groszowa nadpłaty miesięcznej pozwoliłaby stworzyć choć skromną egzystencję bezrobotnym muzykom i przyczyniłaby się do tworzenia orkiestr symfonicznych, tak bardzo pożądanych.

Rzucam myśl, zdając sobie sprawę, że nie łatwą jest jej realizacja, lecz sądzę, że wykonalna.

Może ktoś z pp. Posłów zechce się tą sprawą zainteresować i życzliwie nią zająć na właściwym terenie.

Pozostała jeszcze do omówienia sprawa wydawnictw muzycznych. Nie wiele ich posiadamy. Nie posiadamy zbiorowych wydań dzieł Chopina, Moniuszki, Kurpińskiego i tylu, tylu innych. Wiele cennych dzieł jest niedostępnych. W ostatnich dopiero czasach sprawa zmienia się na lepsze, lecz ileż jest jeszcze do zrobienia. Na razie z radością witamy nakład Strasznego Dworu. Oby ta jaskółka wiosenna była dobrą wróżbą na przyszłość. Czekamy teraz na inicjatywę nakładców polskich.

Temat moich wywodów wyczerpany.

Rzuciłem snop światła na wiele zagadnień muzycznych, a czyniłem to w przeświadczeniu, że skoro Poznań pośród miast polskich coraz to ważniejszym staje się ośrodkiem pogłębionej kultury muzycznej, słowa moje nie przeminą bez echa.

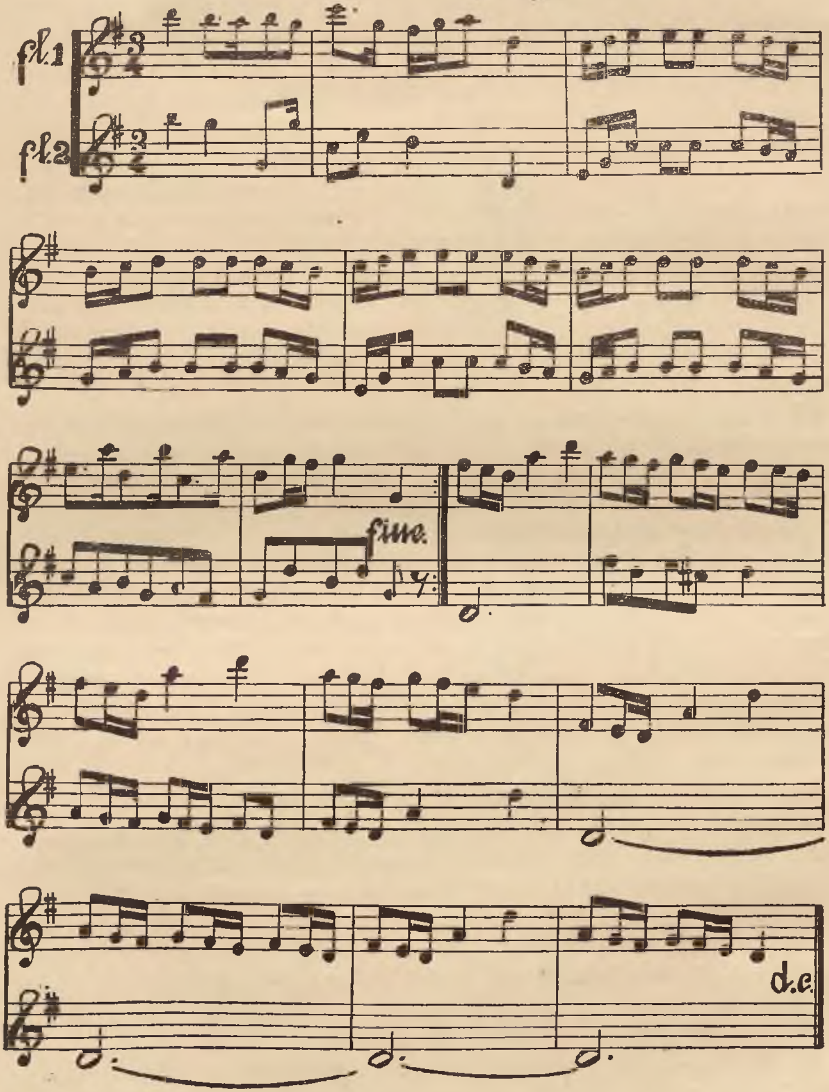
To też żywię nadzieję, iż poruszone zagadnienia właśnie tu, w Poznaniu znajdą wkrótce pomyślne i odpowiadające aspiracjom społeczeństwa rozwiązanie.

Karol Hławiczka.

NIEZNANE POLONEZY Z ROKU 1729.

W bibliotece Tochammera, umieszczonej w kościele ewangelickim w Cieszynie, znajduje się pod nr. 3086/87 manuskrypt, który winien zainteresować

„Taniec"
z suity na 2 flety



Manuskrypt z bibl. Tochammera str. 9

polskie sfery muzyczne, zawiera bowiem między innymi 23 polonezy z początku 18 wieku.

Na karcie tytułowej dwu zeszytów oprawnych widnieje napis: *„Suittes pour la Flute traversiere, Dessus I — mier, Dessus — II conde. Lipsiae: Ao 1729"*. Tytuł ten odnosi się w pierwszym rzędzie do utworów zapisanych na pierwszych 19 stronicach, zawierających utwory na dwa flety, na dalszych bowiem stronach, paginowanych na nowo od 1 do 113 mamy utwory na inne instrumenty: „Menuettes con Violoncello et Flut travers", „Polonaise avec la Basse", „Menuet Viol. I ou Fl. travers", „Menuet Viol. I et II" i w końcu znowu: „Duettes avec deux Fluttes travers".

Manuskrypt powyższy (dwie książki głosowe) zawiera około 120 utworów anonimowych kompozytorów, (ani w jednym wypadku nie jest umieszczone nazwisko kompozytora) noszących tytuły: March, Menuet, Prelud, Aire, Burlesque, Polonaise, Sarabande etc. Lwią część zbioru wypełniają menuety i polonezy, jako najpopularniejsze podówczas formy muzyki tanecznej. Ponieważ chcę się ograniczyć do pobieżnego choćby omówienia polonezów, pomijam inne utwory manuskryptu, jakkolwiek melodie menuetów zbliżone swym rytmem do naszych tańców ludowych kuszą do przeprowadzenie pewnych analogii; jeden z menuetów np. bardzo przypomina melodię znanej kolendy „Jezus malusieńki".

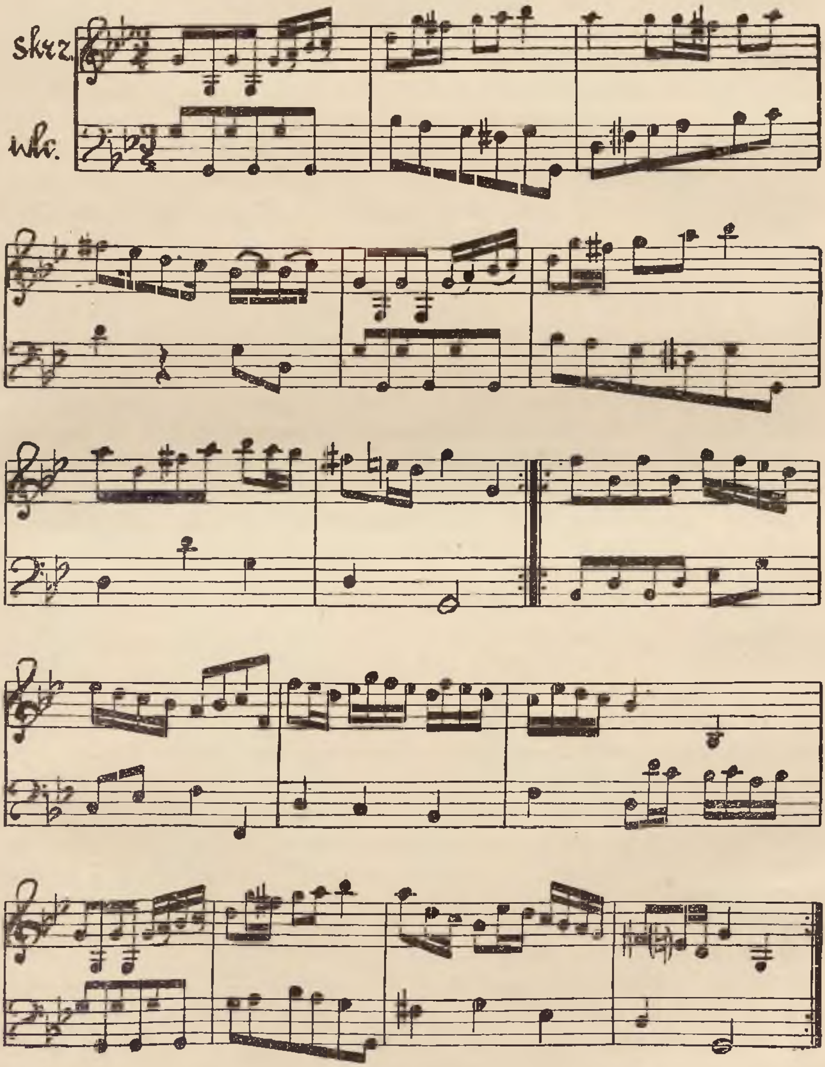
Na początku manuskryptu znajduje się 6 polonezów („Polonaise") na dwa flety, jeden z nich nosi tytuł „taniec". Polonezy te pisane przeważnie techniką homofoniczną (oba flety poruszają się bardzo często tercjami) odpowiadają charakterem swej rytmiki definicjom „poloneza niemieckiego". Przeważa rytm: ósemka, dwie szesnastki, w zakończeniach zwrot: cztery szesnastki, półnuta lub ósemka, dwie szesnastki, dwie ćwierć nuty. Budowa polonezów dość nieregularna wykazuje następujące schematy: /:4:/:6:/ /:6:/:8:/ /:8:/:16:/ /:6:/:10:/ /:8:/:8:/:8:/. Melodię drugiego z polonezów na dwa flety znajdujemy w znanym zbiorze Sperontesa „Singende Muse an der Pleisse" z r. 1736, I, 3, zastosowany do słów „Missverglueckter Sinn". O polonezie tym mówi dr. Alicja Simonówna w swej pracy „Stosunek Sperontesa „Singende Muse an der Pleisse" do muzyki ludowej polskiej" („Kwartalnik muzyczny" z r. 1911 r. I zeszyt 1).

Po polonezach na dwa flety umieszczono dwa polonezy bez akompaniamentu.

Zupełnie inną technikę kompozycyjną można zauważyć w dalszych polonezach „avec la Basse". Pierwsze z nich przeznaczone są na flet z towarzyszeniem wiolonczeli, czwarta zaś grupa 13 polonezów na str. 71—79 napisana jest na skrzypce i wiolonczelę. Świadczy o tym skala głosu, sięgająca w dole do g małego, jak i sporadycznie występujące dwugłosy. W polonezach tych głos niższy prowadzony jest płynnie pod względem kontrapunktycznym, a czasem wyzyskany jest dla celów imitacji. Przeważającą formą tej grupy polonezów jest schemat: /:8:/:8:/ /:8:/:8:/:8:/

W omawianej grupie polonezów można łatwo rozpoznać popularny polonez g-moll z książeczki nutowej Anny Magdaleny Bach („Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach"), przypisywany Janowi Sebastianowi Bachowi. Innych polonezów z książeczki Anny Magd. Bach nasz manuskrypt nie zawiera,

„Taniec"
na skrzypce i wiolonczelę



Manuskrypt z bibl. Tochammera str. 72

jakkolwiek można stwierdzić wielkie podobieństwo stylistyczne między tymi polonezami, a polonezami Bacha i sonatami polskimi Telemanna.

Należy zwrócić uwagę jeszcze na jeden ciekawy moment. Wszystkich trzynaście polonezów na str. 71—79 — a więc i cytowany polonez przypisywany Bachowi — noszą nazwę „taniec". Chociaż termin ten był często używany, jako nazwa gatunku kompozycji w wieku 17 i 18, to użycie tej nazwy w odniesieniu do polonezu Bachowskiego jest frapujące.

Pod koniec zbioru występują jeszcze dwa polonezy na dwoje skrzypiec.

Przy studiowaniu powyżej opisanego zbioru przypomina się swego czasu przez dr. A. Chybińskiego *) wypowiedziane zdanie, że „zbiory polskich tańców wydanych poza Polską w XVII stuleciu, a prawdopodobnie w XVI i XVIII, nie można uważać za tańce oryginalne polskie — lecz za utwory taneczne oparte na materiale z Polski wziętym". Mimo to, że zbiór ten zawiera prawdopodobnie utwory kompozytorów niemieckich, jako jeden z najwcześniejszych zbiorów polonezów przedstawia ważny przyczynek do historii polskich tańców, w szczególności poloneza.

Ś. P. PROF. TADEUSZ CZERNIAWSKI.

Śmierć ś. p. prof. Tadeusza Czerniawskiego przyszła nieoczekiwanie, znienacka, tak jak znienacka przychodzi groźny, niszczący żywioł. W pierwszej chwili trudno było oprzeć się uczuciu grozy, przerażenia, a zarazem buntu przeciw przemocy nieznanych, tajemnych praw, rządzących życiem człowieka.

Postać Jego widzimy nadal jako żywą, realną i nie bez trudu skłaniamy wyobraźnię, aby ujrzeć świeżo usypaną, zarzuconą kwiatami mogiłę, w której dziś spoczywa.

Przez życie szedł cicho, wokół siebie nie czynił rozgłosu, nie umiał przywdziewać szat błyszczących, połyskliwych, nie miał bowiem w sobie niczego z wyniosłości, z zewnętrznej próżności, której tak łatwo ulegają ludzie Jego zawodu.

Czuł głęboko swój biologiczny niejako związek z matką - ziemią, stąpał po jej twardych, wyboistych ścieżkach wytrwale, uparcie, bez wyrzekań. — Umiłowaniem Jego życia była muzyka, później zaś p r a c a dla niej.

Zdobywa nasamprzód, jako dwudziestokilkoletni młodzieniec, gruntowne przygotowanie fachowe w Konserwatorium Warszawskim, kończy bowiem dwa wydziały — klasę organową (w r. 1903), a w trzy lata później z wynikiem celującym klasę kompozycji u Zygmunta Noskowskiego.

W tym okresie rozpoczyna swą pracę pedagogiczną, jako nauczyciel muzyki w szkołach ogólnokształcących. Niezależnie od tego zakłada i prowadzi zespoły śpiewacze i, co ciekawsze, już wówczas próbuje swych sił jako organizator koncertów. Pracę tę, traktowaną na gruncie czysto ideowym, prowadzi z właściwym sobie zapałem wśród rzesz pracowników Warsztatów Kolejowych w Żbikowie w ciągu lat bez mała 10-ciu.

---

*) Kwartalnik Muzyczny, z r. 1913, rocznik II, z. I. str. 69.

Wojna rzuca Go w głąb Rosji — do Orła. Tu czynna Jego natura znajduje upust w pracy Polskiego Komitetu Pomocy Ofiarom Wojny. Staje na czele biura Komitetu, pracuje z niezwykłą energią, z całkowitym oddaniem się sprawie, aby jak najskuteczniej nieść pomoc, często ratunek rzeszom uciekinierów z Polski. Lecz i tu znów w Orle, później w Charkowie, tworzy w ośrodkach wygnańczych, wśród robotników zespoły chóralne, organizuje Koncerty na rzecz Komitetu, słowem, nie bacząc na najmniej ku temu sprzyjające warunki, wyzyskuje każdą nadarzającą się sposobność do krzewienia muzyki polskiej.

Niejednokrotnie już w Niepodległej Ojczyźnie wspomina „tamte czasy", ciężkie i smutne, a tak pracowite i przez to Mu drogie. Wspomina również rok 1920 i bitwę pod Ossowcem, pamiętną dla Niego (zostaje tam ranny).

I oto znów powraca do dawnych swych zajęć — pracuje w szkolnictwie ogólnokształcącym i muzycznym, wydaje śpiewniki szkolne i podręcznik zasad muzyki, prowadzi na różnych terenach zespoły śpiewacze, przeważnie robotnicze, wydaje w związku z tym zeszyt pieśni rewolucyjnych i cztery zeszyty pieśni ludowych („Melodii swojskich") w układzie na chór mieszany i mimo tych wielu zajęć nawiązuje ponowny kontakt z umiłowanymi przez siebie Warsztatami w Żbikowie.

— W r. 1921, na zaproszenie p. Artura Śliwińskiego, ówczesnego Wiceprezydenta Warszawy, obejmuje kierownictwo działu muzycznego w Wydziale do Spraw Kultury, późniejszym Wydziale Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego. W instytucji tej, wyjąwszy dwuletnią przerwę, pracuje do ostatniej chwili. Zasługi jakie tu położył są niewątpliwie wielkie — oto stworzył mocne podwaliny pod rozwój Miejskich Kół Śpiewaczych, zainicjował stałe Koncerty symfoniczne dla dziatwy szkół powszechnych (czwartkowe poranki w Filharmonii Warszawskiej), wreszcie, rozumiejąc doniosłość popularyzacji muzyki wśród szerokich warstw rozwinął niezwykle energiczną akcję koncertową na peryferiach Warszawy, po dziś dzień kontynuowaną. (Jego dziełem były również wyjątkowo popularne wśród Warszawian w latach 1920 — 25 koncerty „magistrackie" w sali Konserwatorium). Osobną kartę w działalności ś. p. prof. T. Czerniawskiego stanowi Jego praca na stanowisku dyrektora Wydziału Programowego (później wyłącznie muzycznego) w Polskim Radio w Warszawie.

Powołanie Go w r. 1926 do współpracy w nowo powstałej instytucji o ogromnym zasięgu, wielkich możliwościach i przytem zasobnej w środki— otworzyło przed Nim perspektywy najbardziej odpowiadające Jego zdolnościom i zamiłowaniu. Świetny organizator, posiadający już spory zasób doświadczenia, stanął przy nowym, wielkim warsztacie i z całą energią zajął się jego montażem. W ciągu lat ośmiu nie zaznał odpoczynku, trawiony był bowiem gorączką pracy, która stała się Jego żywiołem. Wnosił doń jak najlepszą wolę, swoje zdolności i swój entuzjazm. Odejście z Radia (w r. 1933) odczuł głęboko.

W tym najbardziej wytężonym okresie swego życia, kiedy obowiązki wypełniają Mu po brzegi każdy niemal dzień tygodnia, znajduje jednak czas na pracę ideową. Oto organizuje koncerty i akademie dla całego szeregu instytucji i organizacji społecznych, zwracających się do Niego o pomoc,

bierze również czynny udział w życiu instytucji muzycznych, których jest prezesem lub członkiem.

W ostatnich latach powraca do równie przez siebie umiłowanej dziedziny — do pedagogii. W r. 1934 obejmuje kierownictwo klasy organowej Wyższej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina oraz prowadzi wykłady w Szkole Muzycznej Instytutu Ociemniałych w Warszawie

Z tego krótkiego szkicu wyłania się sylwetka człowieka o niepospolitej aktywności i wytrwałości zarazem, sylwetka muzyka - organizatora, społecznika, umiejącego w realne kształty wcielać swe ideały, wreszcie rzetelnego pedagoga, szukającego własnych dróg, idącego ze szczerym sercem ku młodzieży. Widzimy w Nim również obywatela, niosącego ofiarną pomoc rodakom na wygnaniu, walczącego w obronie Ojczyzny w pierwszej linii okopów, a później ze szczerą ideowością służącego sprawie zakładania fundamentów pod nowe dziedziny życia kulturalnego w Odrodzonej Polsce.

Śmierć zabrała muzyka - działacza niepowszednich zalet, którego brak głęboko i żywo odczuwać się daje.

— Cześć Jego pamięci!

T. Cz.

PRZEGLĄD PRASY.

SPRAWA OPERY WARSZAWSKIEJ

Sprawa konfliktu i strajku okupacyjnego w Operze Warszawskiej wywołała liczne echa w prasie i to zarówno w prasie specjalnej, artystycznej, jak i codziennej. Niestety „wypady" prasowe nie zawsze były rozsądnę i celowe: często demonstracyjne „rozdzieranie szat" pokrywało zupełną nieznajomość istoty problemu kryzysu operowego, a służyło jedynie jako odskocznia dla demagogicznych popisów oratorskich.

W artykule „Ten strajk to symbol" *(„Prosto z Mostu" Nr. 13) Stanisław Piasecki* ostro atakuje naczelnika wydziału sztuki Min. W. R. i O. P. Władysława Zawistowskiego, przypisując mu główną winę obecnego nie wesołego stanu Opery i Filharmonii. Artykuł bardzo gwałtowny i niewątpliwie w wielu momentach słuszny, zawiera jednak nazbyt wiele akcentów politycznymi raczej niż artystycznymi względami podyktowanych.

Bronisław Rutkowski („Protest muzyki" *„Polska Zbrojna"* z dn. 6.III.1938) podkreśla również łączność sprawy opery z ogólnymi niedomaganiami naszego życia muzycznego. W dalszym ciągu autor zajmuje się poruszanym już na łamach „Muzyki Polskiej" problem kultury ekstensywnej i intensywnej stwierdzając, że wielkie i zasadnicze braki, jakie istnieją u nas w dziedzinie elementarnej kultury społeczeństwa (analfabetyzm, brak szkół) nie zwalniają nas bynajmniej od uprawiania wyższych form życia kulturalnego, do jakich należy sztuka.

Jerzy Walldorf („Kurier Poranny") zwraca uwagę na anty-propagandowy efekt, jaki strajk operowy wywołać musiał za granicą i apeluje do publicz-

ności warszawskiej, która co wieczór zapełnia kina i kawiarnie, aby poparła placówkę operową, gdyż w przeciwnym razie łatwo powstać może opinia, że Polska drugiej ćwierci dwudziestego wieku nie była „krajem silnym w kulturę" lecz — „plemieniem tryglodytów".

Brakiem wszelkiej demagogii i realizmem ujęcia odznacza się artykuł *Karola Stromengera („Gazeta Polska"* z dn. 7.III).Autor stwierdza, że nie pomoże samo upaństwowienie, o ile nie opracuje się realnego a przy tym radykalnego planu reformy Opery Warszawskiej, reformy obejmującej zarówno dziedzinę techniczno - organizacyjną jak i artystyczną. Autor przypomina daleko idący projekt Artura Rodzińskiego, który wskazywał na konieczność: 1) wybudowania nowego gmachu operowego, 2) utworzenia orkiestry operowej, która byłaby równocześnie pierwszą orkiestrą symfoniczną miasta, 3) upaństwowienia opery.

Również realistyczny jest artykuł *Janusza Kosickiego w „Pionie"* („Opera za 300.000.000 groszy"). Kosicki podkreśla rzecz, pominiętą milczeniem przez innych publicystów, że obok kryzysu finansowego istnieje kryzys artystyczny opery *jako takiej* i że kryzys ten nie da zażegnać się środkami czysto materialnymi. Pomimo opozycji entuzjasty opery prof. Tadeusza Zielińskiego stwierdzić trzeba, że konwecjonalna widowiskowość opery bezwątpienia się dziś „zestarzała" i że twórcy współcześni odczuwają konieczność stworzenia nowych form w tej dziedzinie.

MUZYCZNY „APEL"

Niedzielny dodatek artystyczny *„Kuriera Porannego"* p. t. *„Apel"* z dn. 13 marca poświęcony został w całości zagadnieniom muzycznym. Jak głosi podtytuł dodatku, zadaniem jego jest propagowanie twórczości nowego pokolenia, to też wszystkie niemal artykuły poruszały przede wszystkim problemy związane z twórczością i działalnością powojennego pokolenia muzyków polskich. *Prof. Zbigniew Drzewiecki* w artykule „Miejsca dla młodych!" charakteryzuje skostniałość, cechującą szereg naszych instytucji muzycznych, kierowanych przez ludzi pokolenia przedwojennego, które „...nie położyło zrębów pod planowy rozwój odcinka muzycznego w Polsce". Autor wskazuje na konieczność życiodajnego zastrzyku w postaci dopuszczenia do pracy na terenie muzyczno-organizacyjnym sił młodych.

Konstanty Régamey („O wyższy poziom walki") rozprawia się z upośledzeniem wrażliwości, ignorancją i nielojalnością, którymi to właściwościami popisują się nasi krytycy konserwatywni w walce z muzyką współczesną. Wreszcie *Jerzy Walldorf* w pełnym właściwego mu temperamentu artykule „Wołanie na puszczy" kreśli nie wesoły obraz upośledzenia muzyki u nas i nawołuje do reform, idących w kierunku opodatkowania społeczeństwa na rzecz muzyki. Oto odnośny projekt:

> „Zatrzaśnijmy teraz na chwilę drzwi od smutnej rzeczywistości i pomyślmy, co by było, gdyby było... — W przeciętną niedzielę jeździ w Warszawie tramwajami i autobusami około 600 tysięcy osób. Gdyby każda z nich dopłaciła do biletu 5 gr otrzymalibyśmy sumę tygodniową zł 30.000, czyli rocznie złotych 1.560.000. Kina odwiedza w Polsce

10 i pół milionów osób rocznie. Przyjmijmy jako przeciętną cenę biletu — zł 1.50 i weźmy od sumy, globalnej 2 proc., a otrzymamy około 300.000 zł. Radioabonenci polscy dojdą niedługo do cyfry miliona. Spróbójmy ściągnąć z nich ekstra 50 gr. rocznie. Da nam to jeszcze pół miliona. Dodajmy 1.560.000 + 500.000 + 300.000 = 2.360.000 zł. A przecież podatek komunikacyjny zebraliśmy tylko w Warszawie. Pomyślcie! Zaprowadzenie systemu włoskiego dałoby nam dodatkowo około trzech milionów złotych rocznie na sztukę! Czy orientujecie się, jak olbrzymia to suma dla naszych filharmoników, zarabiających po 100 zł miesięcznie lub dla naszych młodych artystów, żyjących i tworzących za te same nieraz 100 złotych!..."

Krótki artykulik o Romanie Maciejewskim i dowcipne a złośliwe „Noty" uzupełniają ten ciekawy numer *„Apelu"*.

APOLINARY SZELUTO PRZECIW MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ.

W *„Kurierze Literacko-Naukowym"* (dodatek do „I.K.C." z dnia 7-go marca) ukazał się artykuł *Apolinarego Szeluty* p. t. *„Ślepy tor muzyki współczesnej"*. Artykuł ten stanowi niestety ilustrację do refleksyj K. Régamey'a na temat braku przygotowania i upośledzenia smaku, które zazwyczaj cechują u nas ludzi, zabierających się do krytykowania muzyki współczesnej. Artykuł Szeluty, utrzymany naogół w patetycznie kaznodziejskim, frazeologicznym tonie, w tych swoich fragmentach, w których autor usiłuje posługiwać się argumentami rzeczowymi, wykazuje rozbrajającą ignorancję i naiwność. Wystarczy wspomnieć, że Szeluto zarzuca muzyce współczesnej ubóstwo rytmu (!!), że do wybitnych kompozytorów nowoczesnych zalicza Rachmaninowa (pomija zaś Strawińskiego) i t. d. Sprostowania wymaga również dowolne twierdzenie p. Szeluty, że wielcy kompozytorzy jak np. Chopin nie byli nowatorami. Otóż przeciwnie: Chopin był radykalnym nowatorem zarówno w dziedzinie harmonii jak faktury i techniki fortepianowej, a kto nie wierzy, niech poczyta sobie recenzje współczesnych krytyków, choćby recenzje Rellstaba o etiudach Chopina, recenzje, które roją się od epitetów, zbliżonych do tych, jakich używa p. Szeluto względem muzyki współczesnej. A więc nic się nie zmieniło.

„ATENEUM"

Pismo to (dwumiesięcznik pod redakcją Stefana Napierskiego) wybija się na czoło naszych publikacji kulturalno-artystycznych przede wszystkim tym, że zachowuje nieskażone żadną polityką, czyste oblicze prawdziwego periodyku artystycznego; pism tego typu niemal nie posiadamy. Na uznanie zasługuje inteligentny dobór tematów a przede wszystkim kolekcja wybitnych piór. W Nr. 2-gim (marzec) znajdujemy fundamentalny artykuł *Konstantego Régameya* p. t. *„Stanowisko Szymanowskiego w muzyce europejskiej"*.

S. K.

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU

Trudno o bardziej ożywiony ruch muzyczny — pod względem ilości koncertów — jak obecny w Paryżu, pomimo, iż jest to jedynie początek sezonu, który osiąga swój punkt kulminacyjny dopiero w miesiącach kwietniu i maju.

Niestety jednak często ilość góruje nad jakością wartości muzycznej, a w czym leży tego powód trudno zdefiniować. Muzyczna prasa paryska z początkiem roku poświęciła sporo miejsca uwagom a nawet zarzutom w stosunku do programów koncertowych i do poziomu wykonawczego, zwłaszcza koncertów symfonicznych. Mam wrażenie, że składanie wszystkiego złego na karb orkiestr nie jest słuszne. (Gdyby krytycy paryscy zadali sobie trud porównania poziomu orkiestr innych krajów z poziomem paryskim zmieniliby napewno zdanie!). Przyczyny należy raczej szukać w braku dobrych kapelmistrzów, którzy podejmowaliby się trudniejszego zadania i nie obracali się jedynie w klasycznym repertuarze, złożonym z tych samych utworów Beethovena, Berlioza i Wagnera, które wiecznie i stale figurują w programach koncertów symfonicznych.

Nic też dziwnego, iż w tym stanie rzeczy większe zainteresowanie budzą jedynie koncerty Orchestre de la Société Philharmonique de Paris pod dyrekcją Müncha, które dają możność usłyszenia czegoś mniej znanego. Zdarza się też czasem, że dyrekcja którejś z licznych stacji radiowych zmontuje koncert (publiczny zresztą) o jakimś wyjątkowym i rewelacyjnym programie, który staje się ewenementem w paryskim świecie muzycznym.

Niedawno staraniem radiostacji Paris P.T.T. i Orchestre National odbył się właśnie tego typu wyjątkowy koncert, na którym Igor Strawiński zadyrygował swoją „Symfonią Psalmów" i ostatnio napisanym baletem p. t. „Jeu de Cartes".

Niewiadomo z jakich przyczyn większość krytyków (poza granicami Francji) uznała, że „Jeu de Cartes" jest słabszym utworem Strawińskiego. Po przestudiowaniu jednak partytury i usłyszeniu utworu nie można się zgodzić z tego rodzaju opinią. Może wielbicieli Strawińskiego zaskoczył odmienny nieco styl „Jeu de Cartes" w porównaniu z dawniejszymi utworami tego kompozytora. Strawiński (według jego słów) nie chce „odtwarzać" lecz tworzyć nowe dzieła w coraz to innej formie i wyrażać się nowymi środkami technicznymi.

Najprościej nazwać „Jeu de Cartes" utworem klasycyzującym. Forma jest ścisła, pomysły muzyczne, wyrażające się w prostych środkach są wykończone i obmyślone drobiazgowo. Instrumentacja nie wyglądająca w partyturze efektownie, uwydatnia się dopiero w brzmieniu orkiestrowym i fascynuje precyzyjnością pozbawioną błahych efektów. Utwór ten jest pełen muzyki jasnej i genialnie celowej, a z każdego taktu bije zawsze ta sama — i ciągle inna — genialna indywidualność Strawińskiego.

Tłem literackim tego baletu jest partia pokera. Utwór składa się z trzech „rozdań" z których każde samoistne dla siebie, złączone jest z innymi w jedną całość introdukcją, pojawiającą się na początku każdego „rozdania" i w zakończeniu baletu. Najdoskonalsza jest bodajże część druga baletu, złożona z marsza i pięciu wariacji genialnie opracowanych.

O „Symfonii Psalmów" trudno coś nowego napisać, wspaniały ten utwór zyskuje jeszcze pod dyrekcją kompozytora, oraz utrzymuje słuchacza w napięciu wszystkich nerwów od pierwszego — niesamowitego w brzmieniu — akordu aż do potężnych, pełnych powagi taktów ostatniego psalmu „Alleluja, laudate Dominum".

Do rzadkości wogóle należą tego rodzaju wielkie wrażenia muzyczne, jakich się doznaje, słuchając muzyki prawdziwie wielkiej miary. Wobec takiej muzyki blednie każda inna, choć nie mniej może poważna, ale nie mająca tego oddechu wielkości, jaki cechuje każde osiągnięcie Strawińskiego.

Nic dziwnego też, że wykonane (pod dyr. Inghelbrechta) w pierwszej części tego samego koncertu fragmenty z „Daphnis et Chloe" Ravela wypadły nieco blado i nie pozostawiły tego wrażenia, jakiego zwykle oczekujemy, słuchając tego, skądinąd świetnego, utworu.

Należy również zanotować z innego koncertu kilka pierwszych wykonań pod dyr. Müncha, a to: koncertu skrzypcowego Malipiero, Tripartity Vogla i koncertu fortepianowego Rieti'iego.

O ile w dwóch pierwszych utworach rozpoznaje się sumienność wykonania przez kompozytorów nałożonego sobie zadania oraz powagę podejścia do zagadnienia twórczego, o tyle w koncercie Rieti'ego nie tylko brak całkowity tych zalet, ale również brak jakiejkolwiek koncentracji, tak w formie jak i treści utworu.

Na początku mego sprawozdania zastanawiałam się w ślad za prasą paryską nad monotonnością programów koncertowych. Odnosi się to przeważnie do muzyki symfonicznej. W dziedzinie muzyki kameralnej bowiem trudno na to narzekać. Mnóstwo niezwykle pożytecznych stowarzyszeń jak: „Sérénade", „Société Nationale", „Triton" i szereg innych pielęgnuje muzykę kameralną i szerzy znajomość współczesnej twórczości z zakresu muzyki kameralnej. Wśród całego szeregu utworów — mniej lub więcej znanych kompozytorów — wykonywanych na tych koncertach znajdzie się wiele godnych zanotowania. Wśród nich wybijają się na pierwszy plan: Serenada na trio smyczkowe, flet i harfę Roussela, Sonata na flet z fortepianem Hindemitha, Sonata na trzy klarnety Mihalovici, Suita na cztery klarnety Martellego i Rapsodia na instrumenty dęte Delannoy.

Słyszeliśmy też kwartet smyczkowy Prokoffiewa, (jeden z dawniejszych utworów tego kompozytora) który zresztą trudno zaliczyć do grupy najlepszych jego utworów. Prokoffiew w orkiestrze „bierze" słuchacza kolorystyką i temperamentem, w kwartecie środki wyrazu czterech instrumentów smyczkowych mu nie wystarczają, przez co utwór staje się blady i nie ciekawy.

Oprócz wyżej wymienionych utworów wykonano też w okresie sprawozdawczym wiele utworów „młodych" Francuzów, jak Barraud, Delvincourt, Migot i t. p. — wytrwałość godna podziwu zarówno dla wykonawców jak i słuchaczy. Ilość wykonań góruje w tym wypadku wyraźnie nad wartością muzyczną. Niewątpliwie różnica poziomu „métier" między Strawińskim a p. Migot nie jest mniejsza niż n. p. między Giesekingiem a Niedzielskim.

Na zakończenie należy wspomnieć o licznych publicznych konferencjach muzycznych, ilustrowanych przykładami, wykonanymi przez sławnych pedagogów i wirtuozów. Konferencje takie są niezmiernie potrzebne i przydat-

ne zwłaszcza, jeśli ich treścią jest muzyka współczesna, mniej przystępna dla publiczności. Prowadzą je między innymi Margerita Long, Alfred Cortot i Nadja Boulanger. Obcokrajowca zazdrością napawa fakt, że na konferencjach takich, z natury rzeczy raczej fachowych, bywa zwykła publiczność koncertowa, melomani i ludzie poprostu zwyczajnie lubiący muzykę i pragnący nauczyć się ją rozumieć.

A to przecież świadczy o niebylejakim poziomie kultury artystycznej.

Barbara Podoska

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA.

W okresie sprawozdawczym w dziedzinie muzyki symfonicznej punkt zainteresowania przeniósł się raczej na Koncerty Polskiego Radia w Teatrze Wielkim mimo, iż nie odbywały się one regularnie co tydzień, bądź z powodu wyjazdu Fitelberga, bądź też wskutek strajku okupacyjnego w gmachu Opery, dzięki czemu nie doszło do pierwszego publicznego wykonania „Koncertu skrzypcowego" *Bacewiczówny* i „Simfonietty" *Malawskiego.* Ale i te dwa koncerty, które się odbyły, okazały się bardzo interesujące zarówno ze względu na zawsze doskonałe przygotowanie, jak też dla nie banalnego programu. Pierwszy z tych dwuch koncertów jeszcze składał się z dwuch części — popularnej i poważnej, ale nawet w tej pierwszej, popularnej części znalazło się takie małe arcydziełko jak „Uwertura" *Szałowskiego.* Druga część zawierała pierwsze wykonania II Koncertu skrzypcowego Jerzego *Fitelberga,* dzieła dojrzałego, solidnie zrobionego, chociaż niezbyt indywidualnego w charakterze, oraz „Symfonii" kompozytora belgijskiego Marcel *Poota,* muzyczki zręcznej i efektownej, ale niezbyt poważnej w aspiracjach. Drugi natomiast koncert Polskiego Radia prawie w całości był poważny. Mimo, iż to wygląda na paradoks, jedynym „popularnym" utworem była tu Uwertura Wagnera „Polonia". Chociaż był to utwór o bardzo poważnych aspiracjach, obecnie dzięki swojemu skocznemu charakterowi wywiera raczej wesołe wrażenie zwłaszcza w porównaniu z późniejszą twórczością wagnerowską. Bardzo pouczająco wypadło zestawienie rzadko u nas grywanej, a ciekawej ze względu na swoją całkiem nie impresjonistyczną zwartość „Iberii" Debussyego z „Szecherezadą" Rimskiego-Korsakowa. Wykazało to naocznie ścisłą zależność francuskiej orkiestry od wzorów rosyjskiego mistrza.

Cenne było przypomnienie Warszawie krótkiej, ale bardzo skondensowanej w swej treści muzycznej Uwertury Hindemitha „Neues vom Tage", dzieła świadczącego o tym, że tamten, wcześniejszy okres twórczości hindemithowskiej jednak był bardziej interesujący i bardziej oryginalny od okresu, któremu zawdzięczamy operę „Mathis der Maler".

Dużą wadą koncertów Polskiego Radia są fatalne warunki akustyczne sceny Teatru Wielkiego. Owo analitycznie rozłożone brzmienie, gdzie słychać każdy instrument osobno jest wprawdzie bardzo pouczające dla stu-

diujących instrumentację, pozwala wprawdzie w pełni ocenić doskonałe, wolne od naciągania przygotowanie orkiestry, odbiera jej jednak możność bezpośredniego działania masą dźwięków na słuchacza, a szczególnie daje się we znaki solistom, Colette *Frantz*, która wykonała Koncert Fitelberga, i Mieczysławowi *Münzowi*, którego interpretacja Koncertu A-dur *Liszta* i bez tego była dosyć sucha.

W Filharmonii usłyszeliśmy w tym czasie jako dyrygentów: *Horensteina*, znowu w niebardzo udanym występie, którego jedyną pozytywną stroną było nadspodziewanie udane ujęcie „Symfonii koncertującej" Szymanowskiego; Emila *Coopera*, zawsze dobrego w rzeczach nowych, ale nie bez zarzutu w muzyce klasycznej i jeszcze raz *Markiewicza*, który tym razem wystąpił jedynie jako dyrygent, nie dając do programu żadnego swego dzieła. A szkoda, bo jako kompozytor jest on znacznie bardziej interesujący. Solistami byli *Drzewiecki*, bardzo dobry wykonawca partii fortepianowej w „Symfonii koncertującej" Szymanowskiego, kulturalna i obdarzona ładnym głosem śpiewaczka belgijska Flora *Moulaert-Maas* oraz skrzypkowie: *Dubiska*, *Odnoposoff* i *W. Kochański*.

W programach przeważała muzyka francuska. Jeden koncert, pod dyr. Coopera niemal w całości tej muzyce poświęcony, dawał dosyć dobry obraz rozwoju przedwojennej muzyki francuskiej od Francka i Saint-Saënsa poprzez Chabrier'a i Duparca do Debussyego i Ravela. W innych koncertach znalazły się „Ma mère l'oye" i „La Valse" Ravela, oraz po raz pierwszy w Polsce wykonana suita z baletu „Diane de Poitiers" Ibert'a, muzyka oparta na czarujących starofrancuskich melodiach, ładnie i zręcznie opracowana, w gruncie rzeczy jednak, jak wszystko co pisze Ibert, dosyć błaha. Pewnego rodzaju nowością była prowadzona przez Markiewicza „Noc na Łysej Górze" Mussorgskiego . Z utworów polskich poza wspomnianym Szymanowskim wykonano „Miłość" Morawskiego i „Uwerturę" Palestra.

W Konserwatorium szczególnie interesujące były 3 wieczory: Koncert kompozytorski Antoniego *Szałowskiego* i dwa występy angielskiego chóru dziennikarzy „Fleet Street Choir". Koncert Szałowskiego pozwolił wytworzyć sobie pewną syntezę dotychczasowej twórczości tego niezwykle szybko się rozwijającego i wybijającego się na czołowe miejsce wśród młodych muzyków polskich kompozytora; porównanie jego trochę starszych utworów z nowszymi pozwala rokować jak najlepsze nadzieje jego dalszemu rozwojowi. Angielski chór dał jeszcze jeden dowód imponującego umuzykalnienia szerokiego społeczeństwa angielskiego, zwłaszcza wysokiego poziomu śpiewu zespołowego w Anglii. Wykazał również z dużą wyrazistością ciągłość angielskiej tradycji muzycznej. Najnowsze pieśni lub współczesne opracowania pieśni ludowych łączą się w spoisty i harmonijny ciąg rozwojowy zarówno z dziełami genialnego Purcella jak i z muzyką madrygalistów z XV wieku.

Z innych koncertów w Konserwatorium zanotować należy bardzo udany występ bezkonkurencyjnej obecnie w Polsce pianistki Róży *Etkin-Moszkowskiej* oraz recitale śpiewaczek Giny van den *Veer*, Romualdy *Zambrzyckiej* i pianistki Haliny *Sembrat*.

Stowarzyszenie Mił. Dawnej Muzyki dało w okresie sprawozdawczym trzy

audycje, z których jako najciekawsze produkcje zanonotać należy kwartet smyczkowy op 59 No 3 Beethovena, szereg utworów na klawesyn Monteverdiego, Bacha, Couperina, Rameau i Scarlattiego, Sonatę Tartiniego „Tryl Diabelski" i Suitę G-dur Bacha na wiolonczelę solo.

IV Audycja Tow. Muz. Współczesnej poświęcona twórczości Karola Szymanowskiego zawierała wielką ilość pieśni op. 20, 24 i 41 w wykonaniu A. Czapskiej, II-gi kwartet smyczkowy, Wariacje B-moll na fortepian w wykonaniu H. Kalmanowicz i Etiudy op. 33 w interpretacji Etkin-Moszkowskiej.

Konstanty Régamey

POZNAŃ

Ostatnie tygodnie przyniosły wyjątkowo dużo zdarzeń muzycznych, niejednokrotnie ważnych. Były bowiem zarówno ciekawe wznowienia, jak i nowości muzyczne. Przede wszystkim w dosyć krótkim odstępie czasu mieliśmy po sobie trzy koncerty symfoniczne; od początku sezonu było ich zatem łącznie dziewięć. Siódmym dyrygował dr. Z. Latoszewski. Dla uczczenia pamięci Ravela grano suitę „Grobowiec Couperina"; w wyjątkach słyszeliśmy ją już dawniej, kto wie nawet, czy nie w lepszym stylistycznie wykonaniu. Artyści naszej orkiestry są nielada wirtuozami swych instrumentów, dość wspomnieć p. Amerlę (trąbka), którego grze „Rigaudon" wiele zawdzięcza blasku i dziarskości. W części orkiestrowej grano „Eroicę", którą nawet radiostacje transmitowały na całą Polskę. Głównym przecież punktem programu było pierwsze w Poznaniu wykonanie drugiego Koncertu Skrzypcowego Karola Szymanowskiego. Eugenia Umińska jest najbardziej powołana w młodym pokoleniu skrzypków do wykonywania tej niezwykle pięknej kompozycji. Cały zespół dołożył starań, by „Koncert" wykonać jak najlepiej, co się też zupełnie udało. Już rok temu mieliśmy w programie ten koncert, jednakże nuty z Paryża nie mogły zdążyć na czas. Wydaje się, że „góralszczyzna" w znaczeniu dość zresztą ogólnikowym, jest w tej kompozycji fundamentalną podstawą. Jakkolwiek nikt z etnografów nie znajdzie w niej żadnego cytatu ludowego, przecież jednak cała masa dźwiękowa jest przesiąknięta podhalańszczyzną do gruntu. Na dodatek grała jeszcze Umińska „Pieśń Kurpiowską" Szymanowskiego; szkoda, że mikrofon czekał na włączenie — mielibyśmy może okazję posłyszenia wytwornej gry artystki, która w Poznaniu jest ogromnie popularna i powinna zawitać z osobnym recitalem.

Ósmym koncertem dyrygował lubiany u nas Józef Ozimiński. Tym razem w programie nie było ani jednej nowości, na których nam tak bardzo zależy. Nawet koncertant — Raoul Koczalski — jest nam już znany z najlepszej strony zresztą. Grał „Koncert fortepianowy G dur" Beethovena oraz dwie kompozycje Chopina. O ile Chopin bardzo się podobał — Koczalski posiada niebywałą biegłość palcową — o tyle co do interpretacji Beethovena możnaby mieć niejakie zastrzeżenia, bowiem ścisłość rytmiczna nie może być wypaczona kosztem nadużytego rubata. Ozimiński prowadzi. „Powracające fale" Karłowicza i „Nowy Świat" Dworzaka. O sumiennym wykonaniu możnaby powiedzieć słowami ks. Pirożyńskiego: „takie sobie".

Dziewiąty koncert był wysoce udatny. Przede wszystkim doskonała batuta dr. Latoszewskiego. Zaczęto „Uwerturą" do „Clemenza di Tito" Mozarta. Zarzuca się tej pośpiesznie skleconej operze dużo niedociągnięć scenicznych, jednakże „Uwertura" jest nad wyraz przyjemna, zwłaszcza w tak wzorowym wykonaniu. Warto podkreślić, że dr. Latoszewski wzmacnia do koncertów symfonicznych zespół orkiestrowy, pamiętając głównie o smyczkach, które w ten sposób stały się masywne i dźwięczne. „Stanisława i Annę Oświęcimów" Karłowicza znamy już dobrze; warto by umieścić kiedy niegrane dotąd kompozycje Karłowicza, jak n. p. „Smutną Opowieść" lub Uwerturę do „Białej Gołąbki". Muzykę współczesną reprezentowała „Uwertura" Szałowskiego. Ogólnie się podobała zwłaszcza ze względu na cechy „motorycznej" muzyki. Młody kompozytor nie używa zupełnie folkloru a ponadto stara się budować według zasad architektury muzycznej, co jest doskonale widoczne. Mimo wszystko stwierdzić należy, że „Uwertura" Szałowskiego jest zbyt trudna, by ją można było po dwu — trzech przegraniach korekturowych wykonać na koncercie. Pod względem rytmicznym odczuwało się niejakie opóźnianie waltorni i drzewa wobec smyczków. Podobno znakomity kompozytor rosyjskiej emigracji, Igor Markiewicz, który gościł niedawno w Warszawie — dyrygował „Uwerturą" Szałowskiego na pamięć. Solistą koncertu był skrzypek węgierski Telmanyi. Grał Koncert skrzypcowy D dur Brahmsa oraz na dodatek „Gawota" i „Gigue" Bacha. Posiada on duży ton, który niepotrzebnie jeszcze forsuje naciskiem fizycznym. Duża biegłość techniczna, piękne skrzypce o ciemnym zabarwieniu głosu i muzykalne ujęcie frazy.

Niemcy poznańscy sprowadzili do Kościoła ewangelickiego zespół symfoniczno - chóralny z Piły, miasta nadgranicznego, gdzie się był urodził Staszic. Pod sprężystą batutą młodego muzyka, dyrektora miejskiego teatru w Pile, Oswalda Bucholza wykonano ni mniej, ni więcej tylko „Dziewiątą Symfonię" Beethovena. Chóry wyszkolono dobrze, soliści, oczywiście podobierani z reszty Niemiec. Orkiestra cokolwiek słabsza, zwłaszcza w blasze. Publiczności polskiej — kilkanaście osób.

Mieliśmy okazję poznać nową kompozycję chóralną poznańskiego kompozytora Tadeusza Kasserna. Jest nią „Suita Orawska" na chór męski i trzy partie solowe. Wykonano ją na uroczystym „Poranku spisko-orawskim", zorganizowanym przez Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego. Śpiewało „Echo" pod zawsze świetną dyrekcją Władysława Raczkowskiego. „Suita Orawska" oparta jest w połowie na melodiach, spisanych i wydanych przez nauczyciela ludowego ze wsi Lipnicy na stokach Babiej Góry — Emila Mikę. W ten sposób zasilił on muzykę polską nowymi sokami, dowodem czego „Sonata Orawska" na fortepian Kasserna, pięć pieśni na chór męski Leszczyńskiego, stylizowane opracowania na głos solowy z fortepianem Jachimeckiego — wszystko oparte o zbiory Miki. „Suita" Kasserna leży znakomicie w amplitudzie męskich głosów; jest nader kontrastowa, starannie oczyszczona z przeładowań dyssonansowych i w zasadzie, po solidnym opracowaniu z zespołem — łatwa do śpiewania. Ponadto „Echo" śpiewało zawsze przyjemne „Gęśliki" i „Kierdele" Wallek-Walewskiego.

Poranki muzyczne dla młodzieży ruszyły wreszcie z bezwładu i braku systematyczności. W ostatnim miesiącu szkoły nasze miały okazję posłyszeć „Tańce" w opracowaniu orkiestrowym. Obiaśnień udzielał od pulpitu dr. Z. Latoszewski, zaś grała pełna orkiestra symfoniczna. Sądzić należy, że poranki szkolne nadal będą organizowane i tak starannie wykonywane. Publiczność w tym wieku jest aż nazbyt chłonna i sympatyczna.

W operze zdarzył się jubileusz ćwierćwiecza pracy scenicznej Marii Janowskiej - Kopczyńskiej, która jest lubianą i pomysłową reżyserką naszej sceny. Zaczęła była pracę na deskach opery poznańskiej, jako śpiewaczka. Podczas wojny pracowała w Niemczech, gdzie miała okazję śpiewać w operach Ryszarda Straussa, obecnie wróciła do Polski i bierze czynny udział w pracach opery jak również w dziedzinie pieśniarstwa estradowego. Dyrygował „Trubadurem" Stefan Barański, ten sam który prowadził był debiut sceniczny jubilatki.

Wystawiono „Alcestę" Glucka pod batutą dr. Latoszewskiego i w reżyserii M. Janowskiej-Kopczyńskiej. Przekładu polskiego dokonał Aleksander Karpacki zaś piękne dekoracje wymalował Zygmunt Szpingier. Partie solowe: dr. Stanisława Zawadzka, Mieczysław Salecki, Emma Szabrańska, Ignacy Wiśniewski, Al. Karpacki, Adam Raczkowski, Marian Zygmański i Witold Szpingier. Orkiestra w oryginalnej obsadzie a więc z cembalo i z tradycyjną przewagą smyczków. Warto pójść na „Alcestę", już choćby ze względów muzealnych, by się przekonać, ileśmy odbiegli od pierwocin operowej twórczości.

W dziale operetki poprawiło się znacznie; „1001 noc" Straussa jest bardzo przyjemnym widowiskiem. Melodie miłe — wiadomo: Johann Strauss— wystawa okazała, brak typowej trywialności, starannie dobrane, dowcipy aktualne; wszystko wróży operetce zasłużone powodzenie. Jadwiga Fontanówna świetna.

W sali Domu św. Marcina dała recital utworów Chopina zasłużona pianistka poznańska, Nadzieja Padlewska. Głównym punktem wieczoru była „Sonata h-moll".

Nakoniec niezwykła wiadomość o wadze dla całej Polski. Balet opery naszej ma już niemal gotowych „Harnasiów" Karola Szymanowskiego. Opracowuje balet kierownik choreograficzny Maksymilian Statkiewicz. Dekoracje już przygotowuje Zygmunt Szpingier, orkiestra będzie prowadzona przez dr. Z. Latoszewskiego. Sądzę, że pierwsze wystawienie „Harnasi" w Polsce na scenie poznańskiej będzie niebywałym wydarzeniem muzycznym. Zapraszamy muzyków z całej Polski na początek kwietnia. Będziemy się starali w ten sposób uczcić rocznicę śmierci Karola Szymanowskiego.

Jerzy Korab

KRAKÓW

Ruch koncertowy w Krakowie pomiędzy 15 lutego a 15 marca nie był duży. Było cztery koncerty i jedno przedstawienie operowe. Koncerty miały poziom bardzo różnorodny. Na pierwszym miejscu należy bezsprzecznie postawić występ chóru „Fleet Street", następnie dobry koncert zespołu instrumentalnego italskiego, dalej koncert symfoniczny, nakoniec „concertino"

artystów lwowskich i krakowskich. Na scenie teatru miejskiego wystawiona została „Tosca" Pucciniego.

W ruchu społeczno-muzycznym mamy do zanotowania dwa zjazdy przedstawicieli organizacji chórów oraz chórów i teatrów ludowych województwa krakowskiego.

Przejdźmy teraz do omawiania poszczególnych pozycyj tego zestawienia.

Chór angielski „Fleet Street" jest zespołem pierwszorzędnym. Jeżeli się zastanowimy dlaczego chórom krakowskim (a może i polskim?) bardzo trudno uzyskać tak wysoki poziom, to sądzę, że możnaby odpowiedź streścić do kilku punktów. Kultura chóralna angielska jest starsza. Przypuszczam, że w Anglii „potrzeba" śpiewania w chórze jest głębsza i obejmuje liczniejsze rzesze ludzi. Anglicy zapewne pracę nad zespaleniem się w śpiewie chóralnym traktują sumienniej i więcej czasu mogą (a może chcą?) temu poświęcić. Jeżeli chodzi o materiał głosowy, to chór „Fleet Street" nie jest znowu zespołem tak pierwszorzędnym, w Krakowie (Polsce?) dysponujemy lepszym materiałem głosowym, tylko nie wiem, czy rozporządzamy chórem tak doskonale ześpiewanym. Program był dobry, ale żadna z kompozycji współczesnych autorów angielskich nie może się równać z wartością np. „Bitwy pod Rokitną" Walewskiego. A więc wniosek nie wesoły, może nieco i paradoksalny ale chyba prawdziwy: „Możemy, tylko nie chcemy".

Oprócz gości z Anglii odwiedzili nas i muzycy z Italii: b. sympatyczni instrumentaliści, którzy koncertowali w sali Saskiej. (Wszystkie inne koncerty odbywały się w sali Starego Teatru). Ze wszystkich muzyków tego zaspołu najbardziej ujęła mnie harfistka. Zapewne i dlatego, że ten niezwykle piękny, a tak rzadko poza orkiestrą słyszany instrument jest obecnie niedoceniany. Wsłuchiwałem się z niezwykłą przyjemnością w duety harfy z wiolonczelą i pewnym jest dla mnie, że to zestawienie jest w brzmieniu szlachetniejsze od stereotypowego podpierania wiolonczeli fortepianem.

Koncert symfoniczny był słabszy od poprzednich koncertów Orkiestry krakowskiej. Nie byłem też zachwycony programem, który zapowiadał i Zemstę Nietoperza i koncert skrzypcowy Bacha. Wprawdzie na koncercie dobroczynnym (na pomoc zimową) tak być może, ale wcale nie musi.

Najlepszy altowiolista krakowski p. Schleichkorn łącznie z pianistą lwowskim p. Steinbergerem odegrał sonatę altówkową Rubinsteina. Interpretacje utworów solowych p. Steinbergera wydały mi się nieco chaotyczne, nie chcę jednak sądzić pianisty po jednym występie. Na tymże koncercie próbował śpiewać p. Schorr, ale wysiłki te nie doprowadziły do korzystnych rezultatów artystycznych.

W Tosce w rolach głównych wystąpili pp. Wermińska, Dolnicki i Zachodnik. P. Dolnicki w roli Scarpia szczególniej jako aktor był pierwszorzędny. W pozostałych mniejszych partiach słyszeliśmy przeważnie śpiewaków krakowskich. Na specjalne wyróżnienie zasługuje p. Mazanek w roli zakonnika. Chóry — dobre, lepsze od orkiestry, orkiestra zaś była lepszą od harfisty, harfista już chyba lepszy tylko od „krwiożerczego" libretta.

Ruch organizacyjno - muzyczny nie jest w Krakowie kwitnący.

Zebranie delegatów chórów województwa krakowskiego było typowym

przykładem, jak najlepsze zamierzenia zarządu wojewódzkiego paraliżowane są przez inercję i brak dyscypliny poszczególnych zarządów chórów i pojedyńczych członków. Nasunęło mi się na tym zebraniu zagadnienie zasadnicze, które zdaje mi się b. trudne do rozwiązania.

Jedną z cech ruchu śpiewaczego jest bezinteresowność materialna. Czynnik opłacania chórzystów wprowadza niemiły dysonans w życie braci śpiewaczej, oraz może łatwo stać się powodem niezdrowej demoralizacji chóru. Z drugiej jednak strony my muzycy bywamy przez społeczeństwo wyzyskiwani i wiele rzeczy musimy spełniać bezinteresownie. Niestety, taki jest już ustrój społeczny, że i lekarz i nauczyciel i muzyk muszą być opłacani za pracę, która właściwie powinna być zasadniczo zupełnie bezinteresowna. W tych warunkach słuszną jest rzeczą, że śpiewaków występujących np. w chórze w radio — to ostatnie będzie honorowało. Zasadnicze to zagadnienie wydaje mi się b. skomplikowane i nie kuszę się rozwiązać go bezapelacyjnie.

Na terenie Krakowa działa kilka organizacyj muzycznych. Najstarsza z nich jest właścicielem Konserwatorium krakowskiego i utrzymuje chór mieszany. Stowarzyszenie muzyków pedagogów poniosło kilka miesięcy temu dotkliwą stratę — przez śmierć długoletniej prezeski p. Grodzickiej. Od 1931 roku działa intensywnie „Stowarzyszenie Młodych Muzyków". Podobno zarząd nosi się z zamiarem zmiany nazwy stowarzyszenia i słusznie — należy bowiem do Stowarzyszenia większość wybitniejszych muzyków krakowskich bez względu na wiek. Niedawno wydało Stowarzyszenie niewielką broszurkę obrazującą jego rozwój. Z 370 zł. obroty kasowe wzrosły, w okresie omawianego 7 lecia, do 92 tys. złotych. Tłmaczy tę imponującą sumę fakt organizowania przez Stowarzyszenie koncertów szkolnych. Poza wiadomościami sprawozdawczymi w broszurze znajdziemy ciekawe i cenne prace X. Dr. Feichta o K. Szymanowskim, A. Riegera o B. Konie, dalej prace pp. Golachowskiego, Drobnera i inn.

Szkół muzycznych działa na terenie miasta kilka, raczej za dużo. Wytwarza się między nimi konkurencja może nie zawsze lojalna, pogłębiająca i tak już dotkliwy kryzys. Już w ubiegłym roku szkolnym czytaliśmy na jednym z plakatów jednej ze szkół muzycznych że uczą tam zbiorowo skrzypiec, a nawet fortepianu. Czy by nowa reforma szkolnictwa muzycznego nie była odpowiednim momentem do pewnych reform organizacyjnych i konsolidacji lepszych i bardziej ideowo prowadzonych szkół muzycznych?

M. J. P.

LWÓW.

Osiem koncertów za ostatni miesięczny okres sprawozdawczy stanowi w obecnej kronice muzycznej Lwowa cyfrę niemal rekordową. Ten fakt należy jeszcze tym silniej podkreślić, że koncerty te były poza tym dość urozmaicone tak w swoim rodzaju jak i pod względem programów.

Bardzo pocieszającym zjawiskiem jest przede wszystkim widoczne w sferach muzycznych Lwowa większe czynne zainteresowanie się muzyką kameralną i życzyć by należało, by nie było ono tylko chwilowe. Ponadto

zwróciły też baczniejszą na siebie uwagę programy ostatnich koncertów symfonicznych, w których muzyka polska, starsza i nowsza znalazła przecie bardziej właściwe i w większej mierze niż dotychczas uwzględnienie. W tej ogólnikowej charakterystyce ubiegłych dopiero co dni z życia muzycznego Lwowa nie może braknąć jeszcze jednej wzmianki, mianowicie o znacznym, niemal przeważającym udziale w tym ostatnio ożywionym ruchu koncertowym miejscowych sił artystycznych. Świadczy to niewątpliwie o pewnych możliwościach dynamicznych życia muzycznego Lwowa, ale narazie — Lwów rdzennie polski jest w tutejszym życiu koncertowym bardzo słabo, a raczej wyjątkowo reprezentowany.

Koncerty, jakie przede wszystkim wyróżniły się w ostatnim czasie, były to obydwa koncerty symfoniczne. Jednym z nich dyrygował po raz pierwszy we Lwowie dr. St. Śledziński, drugim J. Horenstein.

Występ nowego dla Lwowa znanego dyrygenta polskiego wywarł bardzo miłe i sympatyczne wrażenie, zwłaszcza że dr. Śledziński okazał się poważnym miłośnikiem muzyki polskiej, dając program złożony interesująco niemal wyłącznie z utworów polskich, nb. nie wykonywanych we Lwowie, jak symfonia B-dur I. F. Dobrzyńskiego, Suita polska Zarzyckiego oraz jako nowość, grywana już kilkakrotnie w Polsce Symfonietta na orkiestrę smyczkową Graż. Bacewiczówny.

Punktem, wzbudzającym największą ciekawość w programie drugiego koncertu symfonicznego było pierwsze wykonanie „Etiud symfonicznych" lwowianina T. Majerskiego, profesora Konserwatorium Pol. Tow. Muz. we Lwowie. Wielka orkiestra umiejętnie i efektownie wyzyskana okazała się główną cechą tego krótkiego lecz i dzięki temu też urozmaiconego instrumentacyjnie utworu. Poza nim na tymże koncercie zostały jeszcze wykonane z rzadką wprost we Lwowie precyzją (zresztą po większej niż normalnie ilości prób) symfonia nr. 3. Brahmsa i dość już osłuchana uwertura do opery „Tannhäuser" Wagnera.

Solistami w obu koncertach symfonicznych byli lwowscy pianiści: w pierwszym dr. E. Steinberger (Rachmaninow, koncert fort. nr. 3), w drugim prof. L. Münzer (Mozart, konc. fort. Es-dur, K. V. 271, oraz utwory solowe m. in. przede wszystkim dobrze wykonane sonaty Scarlattiego).

Z solistów poza tym bawiła we Lwowie ostatnio tylko M. Jonasówna, która w obszernym programie od Bacha i Rameau do Prokofiewa wykazała pewną i czystą technikę oraz grę niekiedy b. subtelną przy interpretacji jednak nie zawsze zgodnej z wewnętrzną dynamiką utworów (Beethoven, Chopin). W związku z występami pianistów nasuwa się jeszcze jedna ogólna uwaga: dlaczego w programach ich poza Chopinem a ew. czasem i Szymanowskim nie słyszy się ponadto prawie żadnych innych polskich utworów fortepianowych, czy to starszych czy nowszych. Czyżby był może brak odpowiedniej literatury dla wzbogacenia w tym kierunku swego repertuaru?

Koncert chóru wiedeńskich chłopców śpiewaków cieszył się jak zwykle wielkim i zasłużonym w całej pełni sukcesem.

Z kilku koncertów kameralnych zanotujmy w pierwszym rzędzie drugi wieczór angielskiej pary artystów Th. Reiss i J. Hunt, którzy jeszcze raz potwierdzili wysoką wartość swych świadczeń artystycznych (Schubert,

Brahms, Delius — sonaty wiolonczelowe oraz drobne utwory fortepianowe Purcella, Byrda, Boyce'a).

Inne tego rodzaju koncerty należały już do miejscowych imprez. Nowopowstały kwartet smyczkowy (Bauer, Sack, Łobarzewski, Eber) Polskiego Tow. Muzycz. zainaugurował szczęśliwie swą działalność kwartetami klasyków Haydna, Mozarta i Beethovena. Koncert ten urozmaicił jeszcze ładnie wyszkolony śpiew Fr. Denis-Słoniewskiej.

Na koncercie uczniów Konserwatorium Pol. Tow. Muz. kursów wyższych i koncertowych z pośród licznych występujących wybiła się nieprzeciętną muzykalnością przede wszystkim Z. Iszkowska-Kryczyńska, uczenica klasy fortepianu prof. H. Ottawowej, w bardzo pożytecznej klasie kameralnej prof. Sladka F. Andruchowiczówna jako skrzypaczka w kwartecie fortepianowym, a z kl. prof. L. Muenzera J. Gorbaty, że ograniczymy się narazie do wymienienia tylko tych nazwisk z pośród 11 ogółem osób m. in. także uczniów prof. Bauera.

Silnie frekwentowany pierwszy koncert kompozytorski tutejszego ukraińskiego kompozytora W. Barwińskiego (ur. 1888), urządzony staraniem Tow. ukraińskich muzyków zawodowych świadczył o wielkiej popularności tego kompozytora, bardzo zasłużonego dla muzyki ukraińskiej zwł. w zakresie muzyki instrumentalnej. Koncert ten obejmował dwa tria i jeden sekstet fortepianowy z okresu przedwojennego, interesujące zwłaszcza w ustępach opracowujących motywy ludowe.

J. J. Dunicz.

BYDGOSZCZ

Pod firmą Rady Artystyczno - Kulturalnej odbyły się w okresie sprawozdawczym dwie imprezy muzyczne: prelekcja p. t. „O słuchaniu muzyki" w opracowaniu niżej podpisanego z ilustracją muzyczną Edmunda Röslera (fortepian), oraz recital pianistyczny Raoula Koczalskiego.

Wieczór słowno - muzyczny spotkał się z niespodziewanie silnym rezonansem w miejscowym społeczeństwie kulturalnym. Okazuje się, że tego rodzaju imprezy, zbliżające słuchacza do tajników sztuki dźwiękowej są naszemu społeczeństwu potrzebne. Prelegent, wyszedłszy z najprostszych elementów muzycznego tworzywa, dał syntezę najbardziej istotnych czynników, składających się na piękno dźwiękowe, podkreślając współpracę pierwiastka intellektualnego i emocjonalnego w procesie tworzenia muzyki i dowodząc konieczności współdziałania tychże psychicznych elementów przy pożytecznym słuchaniu muzycznego dzieła. Rada Artystyczno-Kulturalna zamierza także i w przyszłości kontynuować ten typ audycyj słowno-muzycznych.

Raoul Koczalski jest pianistą dnia wczorajszego. Pozostał on wierny ideałom pianistyki romantycznej, trochę już obcej współczesnym wymaganiom. Razi nas nieco ustawiczna niewspółczesność uderzenia, przesadne nadużywanie „rubata", silne i niespodziewane kontrasty dynamiczne i agogiczne, które stwarzają pozory dowolności w interpretacji i braku opanowania. Sądzę jednak, że zarzuty tego rodzaju byłyby w stosunku do Koczalskiego niesłuszne i krzywdzące, gry jego nie można bowiem oceniać kryteriami współczesnej, młodej pianistyki. Z poza tych rekwizytów minionej romanty-

ki przeziera jednak zawsze szczery artysta i świetny technik, który umie zainteresować i olśnić. Koczalski wykonał: Beethovena „Księżycową", sonatę własnej kompozycji, „Papillons" Schumanna, oraz Chopina: Fantazję f-moll, scherzo b-moll, Kołysankę i kilka kompozycyj drobnych.

W ramach audycyj „Collegium Musicum" przy Miejskim Konserwatorium Muzycznym odbyły się dwie imprezy. Na pierwszej wystąpiła orkiestra smyczkowa z utworami Tartiniego (Suita i „Symfonia pastoralna"), oraz w koncercie skrzypcowym E-dur J. S. Bacha, którego partię solową wykonała Halina Wojciechowska. Dyrygował niżej podpisany. Poza tym program wieczoru obejmował Mozarta trio klarnetowe Es-dur (J. Madeja-klarnet, A. Rösler-altówka, E. Rösler-fortepian), oraz kilka utworów solowych na klarnet, odegranych z prawdziwym mistrzostwem przez Józefa Madeję. Na wieczorze drugim ośrodkiem zainteresowania był występ popularnego wirtuoza w grze na kontrabasie Adama Ciechańskiego. Artysta odegrał szereg drobnych utworów, wywołując podziw dla swej technicznej biegłości i zdolności kształtowania tonu. Oprócz występu Ciechańskiego program audycji zawierał: Beethovena trio smyczkowe c-moll, oraz Kwintet („Forellen") Schuberta (H. Wojciechowska — skrzypce, Zdz. Wojciechowska — wiolonczela, A. Rösler — altówka, A. Ciechanowski — kontrabas, E. Rösler — fortepian).

Planowa i systematyczna akcja niesienia kultury muzycznej do najszerszych warstw społeczeństwa, podjęta przed kilku laty przez Miejskie Konserwatorium Muz. daje rezultaty, coraz żywiej rzucające się w oczy. Na audycjach „Collegium Musicum" gromadzi się dosłownie publiczność ze wszystkich sfer bydgoskiego społeczeństwa, objawem zaś szczególnie miłym i pocieszającym jest liczny, coraz liczniejszy udział młodzieży szkolnej.

Alfons Rösler.

Z ORMUZU

W marcu odbyły się następujące objazdy na prowincji:

Pomorze — E. Bender, W. Niemczyk i S. Nadgryzowski.

Wołyń — H. Zachert i H. Sztompka.

Wileńszczyzna, Nowogródzkie i Łódzkie — A. Szlemińska i S. Szpinalski.

Łódź — T. Łuczaj i S. Staniewicz.

Łomża — S. Korwin-Szymanowska i H. Sztompka.

Radom — H. Korff-Kawecka, T. Łuczaj i K. Régamey.

Skierniewice — M. Zabejda-Sumicki.

W Warszawie oprócz normalnych audycji w szkołach ORMUZ zorganizował:

Audycję symfoniczną w Filharmonii z udziałem Ork. Symf. F. W. pod dyrekcją T. Kiesewettera, J. Zwidrynówny (śpiew), P. Lewieckiego (fortep.), B. Rutkowskiego (prelekcja) i 2 przedstawienia operowe w Teatrze Wielkim — „Straszny Dwór" Moniuszki.

Pomimo wyczerpanego już kontyngentu koncertów i audycji ORMUZ dokłada wszelkich starań aby odpowiedzieć wzrastającym zapotrzebowaniom prowincji.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI.

Na audycjach w styczniu — marcu wykonano:

Monteverdi i Luca Marenzio: Madrygały 5 gł. (Chór Wydz. Naucz. pod dyr. W. Laskiego), Bach: Chorały (Polska Kapela Ludowa pod dyr. St. Kazury), Scarlatti: Kantata z fletem, Torelli, Cesarini: Arie na sopran ze skrzypcami, Gretry, Glück, Mozart: Arie (A. Szlemińska, C. Węgrzynowska, H. Adamczykówna), Vivaldi: Suita A. Veracini: Sonata d, Tartini: Sonata „diabelska" (W. Niemczyk), Telemann: Koncert na obój i flet, Couperin: Sonata „La Vissionnaire" (S. Śnieckowski, H. Bartnikowski), Bach, Couperin, Rameau, Scarlatti: Utwory na klawesyn (M. Trombini-Kazurowa), Janiewicz: Andante i Allegro, Lessel: Andante i Menuet, Kleczyński: Wariacje i Rondo— transkrypcje na skrz. z fort. K. Sikorskiego, J. Lefelda, T. Ochlewskiego (w wykonaniu tego ostatniego), Bach: Suita G na wiolonczelę solo, Boccherini: Sonaty G i A, Eccles: Sonata g, Schubert: Sonata „Arpeggione" (R. Pulikowski, Z. Adamska, J. Mikulski), Bach: Fantazja chrom. i fuga, Beethoven: Sonata appasionata (Z. Rabcewiczowa), Haydn: Kwartet sm. g i Beethoven: Kwartet sm. C (Kw. Smyczk. P. R.), Beethoven: Trio B (J. Szamotulska, L. Kurkiewicz, Z. Adamska), Sonaty skrzypcowe: Mozart(e), Beethoven (Kreutzerowska) i Brahms (G) — (E. Umińska i Z. Dygat).

Akompaniowali: J. Szamotulska, J. Lefeld, S. Nadgryzowski.

KRONIKA

POLSKA

Kraków.

Z okazji 5-o lecia istnienia *Stowarzyszenia Młodych Muzyków* w Krakowie (1931 — 1937) wydana została książka pamiątkowa Stowarzyszenia zawierająca prace x. Hieronima Feichta, Adama Riegera, Magdaleny Lipkowskiej, Bolesława Wallek-Walewskiego, Stanisława Golachowskiego, Mieczysława Drobnera, Magdaleny Samozwaniec oraz sprawozdanie z działalności Stowarzyszenia w latach 1931—37.

Lwów.

Dyrektor Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie, znany kompozytor ukraiński, *W. Barwiński* obchodził jubileusz 30-lecia działalności muzycznej. W związku z jubileuszem zorganizował związek ukraińskich muzyków zawodowych koncert, złożony w całości z utworów W. Barwińskiego.

Łódź.

Wydział Oświaty i Kultury magistratu m. Łodzi zorganizował wespół z Tow. Muzycznym i Inspektoratem szkolnym drugi *cykl koncertów dla młodzieży* 7-ej klasy szkół powszechnych. Koncerty te poświęcone były Chopinowi. Wykonawcami byli m. in. prof. Sulikowski (fortepian) i Szumpich (śpiew).

Poznań.

W dniu 24 lutego odbył się w salce Konserwatorium poznańskiego *inaugu-*

racyjny wieczór muzyczno - dyskusyjny. Słowo wstępne wygłosił dyrektor Konserwatorium *Zdzisław Jahnke* (podajemy je w całości na innym miejscu). Część muzyczną wypełniły produkcje Jana Rakowskiego (viola d'amore — akomp. prof. Zygmunt Lisicki), Polskiego Kwartetu Smyczkowego i pianistki Gertrudy Konatkowskiej.

Śląsk.

W Rybniku na Śląsku powstało *Towarzystwo Przyjaciół Muzyki.* Towarzystwo przystąpiło do zorganizowania orkiestry symfonicznej.

*

W dniu 10-go kwietnia odbędzie się w Świętochłowicach wykonanie *„Requiem" Verdiego* pod dyrekcją J. Kańdziory. Udział w wykonaniu wezmą połączone chóry świętochłowickie, orkiestra symfoniczna i soliści ze Śląska i Krakowa, razem około 350 osób.

Warszawa.

Kryzys w Operze Warszawskiej, który doprowadził do przewlekłego strajku okupacyjnego artystów i pracowników tej instytucji, został po licznych konferencjach delegatów strajkujących z p. premierem Składkowskim i prezydentem m. Warszawy Starzyńskim chwilowo zażegnany. Ustalono pewne prowizorium (dodatkowe, jednorazowe subwencje Rządu i Magistratu), które pozwoli Operze „dotrwać" do końca sezonu. Ponieważ dyr. Mazaraki zrzekł się dalszej dzierżawy, więc do zarządzania Operą powołany został z grona artystów i pracowników Opery komitet, na czele którego stanął p. *Adolf Popławski.* Jednocześnie ukonstytuował się *Komitet Przyjaciół Opery,* do prezydium którego weszli: b. min. August Zaleski (przewodniczący), b. premier A. Ponikowski i poseł Madejski (wice - przewodniczący) dyr. Cz. Peche (skarbnik), oraz jako członkowie Ewa Bandrowska-Turska i dyr. St. Benzef.

*

W Warszawie zmarł w wieku lat 61 ś. p. *Tadeusz Czerniawski,* znany kompozytor utworów chóralnych, zasłużony działacz na terenie śpiewactwa, b. kierownik muzyczny Polskiego Radia.

*

Państwową Nagrodę Muzyczną przyznano w r. b. *Ludomirowi Michałowi Rogowskiemu* za całokształt działalności muzycznej. W skład jury, wchodzili Dr. Stefan Lidzki-Śledziński i prof. Józef Turczyński jako delegaci Min. W. R. i O. P., rektor Eugeniusz Morawski (Konserwatorium Warszawskie) i prof. Bolesław Woytowicz jako delegat Stow. Kompozytorów Polskich. Piąty członek jury prof. Władysław Raczkowski (Konserwatorium Poznańskie) na posiedzenie nie przybył. Uchwała o przyznaniu nagrody Rogowskiemu zapadła nie jednogłośnie (większością głosów).

*

Na jednym z wieczornych koncertów symfonicznych *Polskiego Radia* odbyło się pierwsze wykonanie odnalezionego w zeszłym roku *koncertu skrzypcowego Roberta Schumanna.*

Wilno.

W Wilnie powstało stowarzyszenie pod nazwą *„Wileńska orkiestra symfoniczna",* które ma stworzyć podstawy dla zorganizowania w tym mieście wielkiego zespołu symfonicznego.

Konkursy muzyczne.

„Lutnia" we Włocławku ogłosiła swego czasu *konkurs na pieśń ludową* z Kujaw. Sąd konkursowy w składzie pp. prof. St. Kazury, J. Maklakiewicza i W. Lachmana postanowił nie

przyznać nagrody pierwszej, natomiast ustanowił dwie nagrody czwarte. II nagrodę otrzymał p. W. Drążkowski z Torunia, III p. Z. Moczyński z Torunia, dalsze nagrody pp. W. Drążkowski, ks. A. Chlondowski, T. Mayzner i Fr. Mielczarek. Poza tym kilka dalszych prac zostało wyróżnionych.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Ignacy Neumark dyrygował w Utrechcie i Breda (Holandia) *„Małą uwerturą“ Palestra.*

*

W dniu 23 lutego 1938 r. odbył się *w Muzeum Miejskim w Hadze wieczór polskich pieśni i tańców ludowych* zorganizowany z inicjatywy dyrekcji Muzeum Miejskiego w Hadze, a specjalnie z inicjatywy dyrektora oddziału muzycznego Muzeum, p. D. Balfoort'a, przy współudziale towarzystwa *„Nederlandsch - Poolsche Vereeniging“ w Hadze.*

Program obejmował odczyt w języku holenderskim p. St. Łubieńskiego, attache Konsulatu Generalnego R. P. w Hadze o znaczeniu polskich ludowych pieśni i tańców, następnie wystąpiła znana śpiewaczka holenderska Jo Immink, przy akompaniamencie pianistki T. Schültze. P. Immink śpiewała wszystkie pieśni po polsku i, choć nie zna tego języka, wywiązała się z tego trudnego dla niej zadania bardzo dobrze. Na zakończenie wyświetlano film, ilustrujący polskie tańce ludowe.

*

Dnia 14-go marca odbył się w Atenach *uroczysty koncert muzyki polskiej.* Dyrygował *Grzegorz Fitelberg,* solistką była *Ewa Bandrowska-Turska.* Program zawierał II-gą symfonię Szymanowskiego, „Epizod na maskaradzie“ Karłowicza, „Chmiel“ Wiechowicza, Uwerturę Szałowskiego i pieśni na sopran z orkiestrą Szymanowskiego.

*

Uwertura Szałowskiego staje się najpopularniejszym obecnie za granicą utworem polskim. Po wykonaniu w Atenach przewidziane są jeszcze w tym sezonie dwa wykonania jej za granicą pod dyrekcją Fitelberga (w Kopenhadze i Budapeszcie) oraz trzy, wykonania pod dyrekcją kapelmistrzów zagranicznych (w Paryżu, Stuttgarcie i Frankfurcie nad Menem). Zaznaczyć należy, że utwór ten ukaże się niezadługo w druku, nakładem Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej.

*

Staraniem pracowników W. P. A. (Stanowego przedsiębiorstwa dla bezrobotnych muzyków) odbył się *w Nowym Jorku koncert muzyki polskiej,* na którego program złożyły się następujące utwory: „Mała uwertura“ *Palestra,* Stabat Mater *Szymanowskiego,* uwertura z *„Halki“* i koncert f-moll *Chopina* (wykonał go pianista Zadora).

*

Tenor polski *Mieczysław Brygiewicz* występował kilkakrotnie w operze hamburskiej.

*

Sekcja muzyki współczesnej przy *Royal Music College w Londynie* zorganizowała koncert poświęcony *muzyce polskiej.* Program zawierał utwory Maciejewskiego, Woytowicza i Jerzego Fitelberga. W wykonaniu koncertu wzięli udział m. in. Kazimierz Kranc i Roman Maciejewski, którzy wykonali koncert na dwa fortepiany Maciejewskiego.

ANGLIA

W radio angielskim odbył się festiwal muzyki współczesnej, w ramach którego *Hermann Scherchen* poprowadził „Tre Laudi“ Dallapiccoli na sopran

i orkiestrę kameralną oraz utwory Weberna i Bartoka.

*

Ernest Ansermet dyrygował w radio angielskim „*Symfonią psalmów*" *Strawinskiego*.

*

Opera w *Glyndebourne* (hrabstwo Sussex) organizuje tego lata w okresie od 21-go maja do 9-go lipca serię przedstawień operowych, którymi dyrygować będzie *Fritz Busch*. Dane będą: Mozarta „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Wesele Figara" dalej „Makbet" Verdiego i „Don Pasquale" Donizettiego.

AUSTRIA

Hermann Scherchen na czele orkiestry „*Musica viva*" organizuje w Wiedniu szereg seansów, poświęconych muzyce współczesnej, dotąd nie wydanej (rękopisy). Wykonanie utworów będzie starannie przygotowane, conajmniej na 6-iu próbach. Orkiestra, o ile możliwe, klasyczna (po 2 drewniane instrumenty, 4 waltornie, 3 puzony, perkusja, harfa, smyczki). W razie przyjęcia utworu do wykonania, przewidziane są wszelkie ułatwienia przyjazdu dla kompozytorów, którzy powinni mieć w pogotowiu kompletny materiał wykonawczy.

*

Z okazji śmierci *Ravela* odbyło się w Wiedniu szereg koncertów, poświęconych jego twórczości. W ramach tych koncertów wykonano wszystkie niemal najważniejsze utwory Ravela a więc Tombeau de Couperin, obie suity z baletu Daphnis i Chloe, Ma Mere l'Oye, Bolero, Koncert fortepianowy, Koncert na lewą rękę, Chansons Madécasses i pieśni Don Kiszota do Dulcynei.

*

Radio wiedeńskie powołało na swego kierownika muzycznego *Rudolfa Wickera* na miejsce *Oswalda Kabasty*, który jak wiadomo mianowany został kierownikiem orkiestry filharmonicznej w Monachium.

*

W Wiedniu odnaleziono manuskrypt nieznanego utworu *Schuberta: kwartetu smyczkowego c-moll*. Na manuskrypcie widnieje data 23 kwietnia 1814 r.—Schubert miał więc wtedy 17 lat. Utwór ten wykonany zostanie w Wiedniu po dokonaniu pewnych rekonstrukcji, które przeprowadza znany muzykolog wiedeński prof. Orel.

*

W ramach przewidzianych tego lata uroczystości brucknerowskich w Linzu odbędzie się m. in. *pokaz improwizacji na organach* na zadany temat; w pokazie tym wezmą udział organiści różnych krajów.

BELGIA

Radio belgijskie zapowiada *cykl koncertów*, które dadzą retrospektywny przegląd *muzyki belgijskiej* od czasów najdawniejszych (Loeillet, Fiocco, szkoły niderlandzkiej) do dnia dzisiejszego. Koncerty te poprzedzane będą prelekcjami Rogera Bragard, profesora historii muzyki w konserwatorium w Brukselli.

*

Orkiestra i połączone chóry niemieckie z Aachen pod dyrekcją Herberta von Karajana wykonały z olbrzymim sukcesem w Palais de Beaux Arts w Brukselli *Passję według św. Mateusza* J. S. Bacha.

CZECHOSŁOWACJA

Fundacja im. Smetany w Brnie rozdzieliła 32500 koron czeskich pomiędzy kilku młodych kompozytorów. I-ą nagrodę w wysokości 8 tys. k. otrzymał Jaroslav Kvapil za „III-ą Symfonię" na wielką orkiestrę, II-gą nagrodę

(5 tys.) — Bohuslav Martinu za „Teatr za bramą".

ESTONIA

W związku z *20-ą rocznicą niepodległości Estonii* odbędzie się w *Tallinie* w dniach 23—25 czerwca *wielki festival muzyczno - śpiewaczy.* O imponujących rozmiarach, na jakie zakrojona jest ta impreza świadczyć może liczba zgłoszonych dotąd uczestników, która wynosi 19,240 śpiewaków i instrumentalistów, zgrupowanych w 636 chórach i orkiestrach (w tym 472 chórów mieszanych, 52 męskich, 27 żeńskich i 85 orkiestr). Oprócz uroczystości śpiewaczych odbędzie się szereg innych imprez muzycznych jak przedstawienia operowe, koncerty symfoniczne i t. d. Na festival oprócz chórów estońskich zgłosiło się szereg zespołów z Finlandii, Szwecji, Norwegii, Danii, Litwy, Węgier i innych krajów. Chóry polskie, pragnące wziąść udział w festivalu winny nadsyłać zgłoszenia pod adresem *Eesti Lauljate Liit Tallinn, Lai 7.*

FRANCJA

Romain Rolland, autor słynnej powieści „muzycznej" — „Jan Krzysztof", który napisał już był w swoim czasie dwie książki o Beethovenie, wydał obecnie *dwie nowe prace* o mistrzu z Bonn. Tytuły ich są następujące: „Beethoven — wielkie epoki twórczości" i „Śpiew zmartwychwstania: Missa Solemnis i ostatnie sonaty". Wydano je po bibliofilsku, za subskrypcją w ograniczonej ilości egzemplarzy i w 5-u cenach: 1200 fr. 800 fr. 500 fr. 400 fr. i 290 fr.

*

Z racji kilku spraw sądowych, dotyczących prawa autorskiego prasa paryska przypomina, że w swoim czasie żaden z wydawców francuskich nie chciał wydać *„Fausta" Gounoda.* Wydał go dopiero własnym nakładem, kosztem oszczędności całego swego życia subiekt jednej z księgarn wydawniczych, wielbiciel twórczości Gounoda. Zapłacił on autorowi za prawo wydania 10.000 fr. (dzisiejsze 100 000 fr.) i zamówił osobno muzykę baletową, za którą zapłacił 2.000 franków ówczesnych. Wydawnictwo to przyniosło mu ogromne zyski i odtąd nakładcy nie odrzucali już partytur Gounoda.

*

Alfred Cortot wygłosił w Paryżu odczyt p. t. *„Muzyka natchniona przez dziecko."* Jako ilustrację do odczytu odegrał „Sceny dziecięce" Schumanna, „Childrens Corner" Debussy'ego, „Dolly" Fauré'go i „Z izby dziecinnej" Musorgskiego.

*

Na „audycjach wtorkowych" *„Revue Musicale"* w Paryżu wykonano m. in. utwory Caselli, Alfano, Davico, Malipiero, Rudolfa Reti, Jean Dupérier.

*

W Ecole Normale odbyły się dwa koncerty, poświęcone twórczości *Charles Koechlina.*

*

W Paryżu utworzył się międzynarodowy komitet ochodu 50-ej rocznicy działalności artystycznej *Fiedora Szalapina.* Przewodnictwo komitetu objął słynny pisarz *Claude Farrere.* Szalapin urodził się w r. 1870; długi czas był tragarzem portowym w Kazaniu (nad Wołgą), śpiewając jednocześnie w chórze cerkiewnym. Później przystał do wędrownej trupy aktorskiej, w której występował jako tancerz i śpiewak i z którą przewędrował całą Rosję południową. Niezwykłe to początki wielkiej kariery artystycznej, która w wiele lat później przyniosła mu światową sławę.

*

Według dorocznego zwyczaju *Alfred Cortot* rozpoczyna na wiosnę w Ecole normale cykl *wykładów o interpretacji pianistycznej*, w roku bieżącym o interpretacji dzieł Beethovena, Chopina i Lista.

HISZPANIA

Manuel de Falla powołany został na stanowisko przewodniczącego *Instytutu Hiszpańskiego*, który powstał w Salamance.

HOLANDIA

Wilhelm Mengelberg, słynny kierownik orkiestry *Concertgebouw* w Amsterdamie z powodu złego stanu zdrowia wyraził życzenie, aby mianowany został drugi kapelmistrz tej orkiestry, który weźmie na siebie część koncertów. Zarząd Concertgebouw przychylił się do tej prośby zasłużonego dyrygenta, powołując na stanowisko jego zastępcy znanego w Warszawie *Edwarda van Beinum*.

ITALIA

Włoska orkiestra „*Augusteo*" pod dyrekcją *Molinari'ego i de Sabata* koncertowała w Berlinie. Wykonano m. in. utwory Malipiero i Ghedini'ego.

*

Rzymski *Teatro reale* wystawił po raz pierwszy słynny cykl Wagnera „*Pierścień Nibelunga*" w całości, wraz ze „*Złotem Renu*", które nigdy dotąd nie było w Rzymie wystawiane. W wykonaniu wzięli udział najwybitniejsi śpiewacy włoscy, dyrygował T. Serafin.

*

Grupa artystów zorganizowała w Rzymie *operę kameralną*, której dyrektorem został Ricardo Falk. Opera ta posiada małą, z 16-tu osób złożoną orkiestrę, kilku śpiewaków i mały chór. Pierwszą wystawioną operą była „*Il Maestro di musica*" *Pergolesego*. Impreza ta cieszy się w Rzymie wielkim powodzeniem; artyści zamierzają odbyć turneé po Italii a potem również wyruszyć za granicę.

*

Teatr wenecki *La Fenice*, jedna z największych scen operowych w Europie został obecnie gruntownie odrestaurowany i przystosowany do wymagań nowoczesnej techniki inscenizacyjnej.

*

Najbliższy *międzynarodowy festival muzyczny w Wenecji* odbędzie się we wrześniu r. b. pod nazwą „Ente autonomo della Fenice". W dniach od 5-go do 13-go września odbędzie się cykl przedstawień operowych, zaś od 18-go do 30-go września — szereg koncertów, którymi dyrygować będą najwybitniejsi kapelmistrze włoscy i zagraniczni.

*

Słynny śpiewak *Beniamino Gigli* ufundował w Recanati „*Dom dla starców*", nazwany imieniem matki artysty. Koszta stworzenia tej instucji wyniosły 300.000 lirów.

NIEMCY

Orkiestra Filharmonii Berlińskiej pod dyrekcją *Furtwaenglera* odbyła turneé koncertowe po Anglii, Belgii i Holandii. Ostatni koncert odbył się w Brukselli w Palais des Beaux Arts wobec 2000 słuchaczy. Bilety na ten koncert wyprzedane były na 4 tygodnie przed terminem.

*

Rząd niemiecki od dłuższego już czasu prowadzi walkę z *jazzem*. Radio niemieckie w godzinach, przeznaczonych na muzykę taneczną nadaje wyłącznie tańce narodowe. Pomimo to jazz kwitnie nadal na dancingach, balach i zabawach prywatnych, zaś popularność

tańców niemieckich bynajmniej nie wzrasta. W czasie ostatniego karnawału odbyło się z inicjatywy czynników rządowych szereg publicznych balów i festivali, na których grano wyłącznie tańce niemieckie. Ta usilna propaganda ma wyleczyć Niemców z „murzyńskiej zarazy".

*

Opera w Hamburgu obchodzi w tym roku *260-o lecie* nieprzerwanej nigdy działalności. W związku z tą rocznicą dyrekcja opery organizuje w dniach od 26 marca do 2 kwietnia uroczysty tydzień *„arcydzieł opery niemieckiej"*. Wystawione zostaną: „Juliusz Cezar" Haendla, „Ifigenia w Aulidzie" Glucka, „Uprowadzenie z Seraju" Mozarta, „Fidelio" Beethovena, „Wolny strzelec" Webera, „Holender tułacz" Wagnera, „Kawaler z Różą" Straussa i „Palestrina" Pfitznera.

Dyrektor opery hamburskiej K. Strohm (ten sam, który inscenizował „Halkę" i „Harnasie") zaproszony został przez wenecki teatr La Fenice do wystawienia oper Verdiego i Wagnera.

*

W Monachium wykonano na jednym wieczorze *3 nowe balety:* „La Lutherie enchantée" Jean Françaix, „Die Kermes von Delft" Hermana Reuttera i „Paradiesgärtlein" Carla Orffa (muzyka Orffa osnuta jest na dawnych lutniowych melodiach).

*

Karol Böhm prowadził pierwsze wykonanie *IV-tej Symfonii Roussela* w Dreznie.

*

W Weimarze wykańczana jest obecnie *olbrzymia sala koncertowa,* która przeznaczona będzie na stałe, popularne koncerty. Na inauguracyjnym koncercie wykonane będą: IX-ta symfonia i Missa solemnis Beethovena oraz kantata „Wachet anf" Bacha.

*

Z inicjatywy Rządu niemieckiego w miejscowości kąpielowej Harzburg-Bad powstanie *dom wypoczynkowy dla kompozytorów*.

*

W ramach *międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej,* który odbędzie się od 22 do 30 maja w Stuttgarcie wykonane zostaną utwory kompozytorów z szeregu krajów. Reprezentowane będą: Niemcy, Francja (Roussel i Ibert), Anglia (Artur Bliss), Italia (Franco Alfano), Węgry (Kodaly), Belgia (Marcel Poot), Szwajcaria (Conrad Beck i Willy Burkhardt) i szereg innych krajów. Muzykę polską reprezentować będą utwory *Szymanowskiego i Poradowskiego(?).*

RUMUNIA

Profesor muzykologii *Coriolan Petranu* wydał po francusku broszurę p. t. *„Bela Bartok et la musique romaine"*, w której polemizuje z twierdzeniami Bartoka, że rumuńska muzyka ludowa powstała pod wpływem mu~vki węgierskiej, opierając się tak jak i ona na gamie pięciotonowej (pentatonice). Prof. Petranu posługuje się w swych wywodach drobiazgową analizą muzykologiczną, powołując się przy tym na opinie innych badaczy.

STANY ZJEDNOCZONE

Wytwórnia *„Paramount"* zamówiła u *Strawińskiego* muzykę do dwóch filmów.

*

Komitet organizacyjny *wielkiej międzynarodowej wystawy,* która odbędzie się w r. 1939 w Nowym Jorku projektuje urządzenie szeregu imprez muzycznych; do udziału w tych imprezach zaproszone zostaną najwybitniejsze instytucje muzyczne Europy i Ameryki.

*

Artur Toscanini dyryguje obecnie w Nowym Jorku cyklem wielkich koncertów radiowych, które są transmitowane przez przeszło 100 radiostacji amerykańskich.

SZWAJCARIA

Projektowane jest wystawienie w Zurychu ostatniego baletu Strawińskiego *„Gra w karty"*.

*

Konrad Beck napisał balet p. t. *„Der grosse Bär"*, który będzie wystawiony w Niemczech.

*

Międzynarodowe Stowarzyszenie Wychowania Muzycznego (Praga) organizuje swój najbliższy kongres w Szwajcarii. Posiedzenia kongresu odbędą się w Zurychu, Bernie i Bazylei w dniach 23—28 czerwca.

*

W Teatrze Miejskim w Bazylei wystawiono *„Bal maskowy" Verdiego* w zupełnie nowej inscenizacji G. Hartunga. Przedstawienie odniosło rewelacyjny sukces.

*

W Bernie zmarł w wieku lat 83 nestor pianistów szwajcarskich *Bertrand Roth.* Studiował on w Lipsku, Weimarze, Rzymie i Budapeszcie będąc w ciągu 3-ch lat uczniem Lista. Później był przez dłuższy czas profesorem konserwatorium we Frankfurcie i Dreznie. Był jednym z pierwszych entuzjastów muzyki Regera, którą usilnie propagował. Jako pianista wsławił się przede wszystkim interpretacją dzieł Beethovena i Brahmsa.

*

Zespół opery miejskiej w Zurychu zaproszony został na szereg przedstawień w najbliższym sezonie do Londynu.

*

Lozanna uzyska prawdopodobnie *nową salę koncertową,* która będzie nosić nazwę sali *imienia Ignacego Paderewskiego,* bowiem inicjatywa wybudowania jej wyszła od Paderewskiego, który na stworzenie kapitału zakładowego tego przedsięwzięcia dał w swoim czasie dwa koncerty: jeden aż w roku 1903, drugi w r. 1928. Grupa melomanów lozańskich postanowiła zrealizować tę ideję, w tym celu na wiosnę zorganizowany zostanie na ten cel specjalny festival muzyczny, w którym m. in. weźmie udział *Alfred Cortot.*

SZWECJA

Dyrektor opery w Sztokholmie ogłosił w prasie i przez radio *gwałtowny protest* przeciwko obojętnemu lub zgoła niechętnemu stosunkowi publiczności do twórczości współczesnych kompozytorów szwedzkich. Jako jeden z przykładów wskazał on fakt, że na premierę opery *„Judith"* młodego kompozytora szwedzkiego *Nathanaela Berga* sprzedano zaledwie 22 bilety, co zmusiło dyrekcję do niebywałej w dziejach tej opery decyzji — odwołania przedstawienia. Niestety — nietylko w Szwecji panują takie stosunki!

Z. S. R. R.

Moskiewski korespondent brukselskiego pisma *„Le Gazette"* potwierdza wiadomość o rozstrzelaniu znanego skrzypka *Dawida Ojstracha,* zdobywcy I-ej nagrody na *Międzynarodowym Konkursie im. Ysae'a w Brukselli.* Zdobywca V-ej nagrody na tym konkursie *Borys Goulstein* przebywa dotąd w więzieniu. Obaj ukarani zostali za to, że... nie chcieli zwrócić rządowi sowieckiemu całej sumy, jaką wyniosły zdobyte przez nich w Bruksełli nagrody. O ile wiadomość ta nie okaże się kaczką dziennikarską, to byłby to

wypadek, jakiego nie znają dotąd dzieje muzyki.

*

W ramach uroczystości *dwudziestolecia rewolucji październikowej* wykonano w Leningradzie „Oratorium bohaterskie" Judina, „18-tą Symfonię" Miaskowskiego, Koncert fortepianowy Chaczaturiana i szereg utworów kompozytorów gruzińskich, ormiańskich i ukraińskich.

*

Jak donosi prasa sowiecka *Sergiusz Prokofiew* napisał muzykę do mowy Stalina (?!).

*

Konserwatorium w Leningradzie, jedna z największych i najsławniejszych uczelni muzycznych Europy obchodziło 75-ą rocznicę swego istnienia. Zostało ono założone w roku 1862 przez *Cesarskie Towarzystwo Muzyczne* z inicjatywy *Antoniego Rubinsteina*, który był pierwszym dyrektorem uczelni. Konserwatorium petersburskie szybko zdobyło sobie imię w świecie dzięki znakomitemu zespołowi profesorów do których należeli m. in. Leszetycki, Wieniawski, Anna Jessipof, Leopold Auer, Mikołaj Rimskij Korsakow, Antoni Areński, Aleksander Głazunow etc. W roku 1907 konserwatorium petersburskie uniezależnione zostało od rządów biurokracji, otrzymując pełną autonomię. Dyrektorem mianowany został *Aleksander Głazunow*. Z uczelni petersburskiej wyszło szereg znakomitych artystów europejskich, w pierwszym rzędzie *Igor Strawiński*. Obecnie konserwatorium leningradzkie posiada 2000 uczniów.

LISTY DO REDAKCJI.

Do
Redakcji miesięcznika „Muzyka Polska".

W zeszycie drugim (lutowym) miesięcznika „Muzyka Polska" umieścił Dr. Konstanty Régamey artykuł pt.: „Rozmowa z Antonim Szałowskim". Między innymi pisze P. Régamey:

„W chwili obecnej w Paryżu studiuje mało kompozytorów Polaków, dalekie są te czasy, kiedy niemal wszystkie polskie „nadzieje" spotykały się u Nadi Boulanger. Obecnie są to raczej odtwórcy, z kompozytorów najlepiej przedstawia się studiujący u Nadi Michał Spisak. W przeciwieństwie do muzyków polskich, którzy dawniej przybywali do Paryża w stanie bardzo surowym, Spisak jest jednym z pierwszych, który zjawił się u Nadi już z solidną, naprawdę europejską szkołą, zdobytą u prof. K. Sikorskiego. Jest to jeszcze jednym dowodem jak bardzo poprawiły się u nas teraz w kraju warunki pracy muzycznej".

Jako dyrektor Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach stwierdzam, że treść powyższych zdań nie odpowiada stanowi faktycznemu. Pan Spisak uczęszczał do tutejszego Konserwatorium od września 1930 r. do czerwca 1937, a więc przez siedem lat. W powyższym okresie ukończył z odznaczeniem klasę kompozycji i skrzypiec, składając wszelkie obowiązujące egzaminy roczne oraz dyplomowe. W ciągu studiów w Śląskim Konserwatorium Muzycznym kształcili go następujący nauczyciele tutejszej

uczelni: Tadeusz Prejzner (harmonia) Dr. Adam Mitscha (seminarium harmonii nowoczesnej, kontrapunkt, fuga i formy muzyczne), Dr. Marian Cyrus - Sobolewski (instrumentacja), Aleksander Brachocki (kompozycja), Józef Centner (skrzypce). Nadto P. Michał Spisak ukończył w Śląskim Konserwatorium komplet innych przedmiotów obowiązujących.

Po uzyskaniu dyplomu Pan Spisak we wrześniu 1937 r. został wysłany na dalsze studia do Paryża, jako stypendysta Towarzystwa Muzycznego w Katowicach.

Na zakończenie przyznaję, że z pełną satysfakcją czytałem zdanie Pana Szałowskiego stwierdzające, że Pan Spisak jest jednym z pierwszych muzyków polskich, który zjawił się u Nadi Boulanger już z solidną, naprawdę europejską szkołą, ale zdobytą w *Śląskim Konserwatorium Muzycznym w Katowicach* i to najmłodszym polskim Konserwatorium.

Prosząc o umieszczenie powyższego sprostowania w najbliższym zeszycie miesięcznika „Muzyka Polska", kreślę się

z należytym poważaniem
Dyrektor Śląskiego Konserwatorium
Muzycznego
Faustyn Kulczycki

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z artykułem p. dr. K. Régameya p. t. „Rozmowa z Antonim Szałowskim" proszę o łaskawe zamieszczenie w Muzyce Polskiej następującego sprostowania. Ponieważ p. dr. Régameyowi z pewnością nie było wiadomym, że byłem uczniem Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, wymienił w swym artykule tylko nazwisko p. prof. K. Sikorskiego jako mojego jedynego nauczyciela przed Nadią Boulanger. Prostując to komunikuję, że przed studiami u p. prof. K. Sikorskiego byłem uczniem Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, w którym ukończyłem klasę kompozycji i skrzypiec u prof. prof. A. Brachockiego i J. Cetnera.

Dziękując z góry za łaskawe umieszczenie niniejszego sprostowania

pozostaję z wysokim szacunkiem
Michał Spisak
Paryż

OD REDAKCJI: Już po zamknięciu niniejszego numeru otrzymaliśmy artykuł Michała Jaworskiego p. t. „W odpowiedzi p. Szeligowskiemu", będący odpowiedzią na artykuł dyskusyjny, zamieszczony w poprzedniej „Muzyce Polskiej". Artykuł p. Jaworskiego z powodu spóźnionego terminu zamieścimy w numerze następnym.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

T. JACHIMOWSKI: MOWA NA POGRZEBIE Ś. P. KAROLA SZYMANOWSKIEGO... — M. JAWORSKI: — PANU SZELIGOWSKIEMU W ODPOWIEDZI. — B. R.: BALET TAK POLSKI JAK I NIE POLSKI, A WŁAŚCIWIE NIJAKI. — O. STRASZYŃSKI: MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH. — F. STARCZEWSKI: Z. BILIŃSKI. — SPRAWOZDANIA. — Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. — Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ. — KRONIKA. — OD REDAKCJI.

IV

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU MAJA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Kwiecień	Zeszyt IV (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Ks. dr. Tadeusz Jachimowski

MOWA NA POGRZEBIE Ś. P. KAROLA SZYMANOWSKIEGO, WSKRZESICIELA WIELKIEJ MUZYKI POLSKIEJ, WYGŁOSZONA W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W WARSZAWIE DNIA 6.IV 1937 R.

„I wyszedł głos ze stolicy mówiący: Dajcie chwałę Bogu naszemu wszyscy słudzy Jego... I słyszałem jako głos rzeszy wielkiej, i jako głos wielu wód, i jako głos wielkich gromów, mówiących: Alleluja, iż królował Pan Bóg nasz wszechmogący". (Apok. 19, 5, 6).

Z pomroki grobu powstał Pan, jako był uczniom przepowiadał. Echem triumfu rozbrzmiewa „Alleluja!" „Życie i śmierć przeprzedziwny z sobą wiodły bój, — przywódca życia umarł, a wszak króluje żywy" („Victimae paschalis"). Przeto z serc uczniów idzie w świat nabrzmiałe mocą „Alleluja", co wieści wiarę w nieprzemożoną życia moc. Przez śmierć Pan rozwarł bramy w nieśmiertelność. Przeto usłyszał Jan w apokaliptycznej wizji „jako głos rzeszy wielkiej, i jako głos wielu wód, i jako głos wielkich gromów, mówiących: Alleluja, iż królował Pan Bóg nasz wszechmogący". (Apok. 19.5.6).

Gdy dzwony wielkanocne obwoływały się spiżowym „Alleluja", gdy serca drżały cichą melodią nadziejnego „Alleluja", w śmiertelnym znoju utrudzony, zamknął na wieki swoje oczy ten, którego imię w doczesności zalśniło jako gwiazda: *Karol Szymanowski!*

Na skrzyżowaniach dróg tułaczych „śmierć i życie śmiertelny wiodły bój". Skruszony legł w tym boju *człowiek*. Podążył śladem minionych pokoleń, podążył śladem Chrystusowym w mroczną tajemnicę grobu. Za człowiekiem ludzkie serca tęsknią, człowieka bliskie serca płaczą. Odchodzącego w dal niewymierną ludzkie serca żegnają, mocą wiary na wieczystość sposobią, błogosławią znamieniem golgockiego Krzyża...

Odszedł człowiek. Zali ku nam nie wróci? To jeno żałobne obchody w ciemny grób go składają. Ale on przecie z martwych w naszych oczach powstaje! Umarł Człowiek — powstał *Twórca*! Żyje dzieło, co z ducha się poczęło, serca natchnieniom powolne. Żyje dzieło — twórcze i tworzące! Wszak wierzył i swą wiarą krzepił, że „dzieło (zaś) wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej, twórczej siły... gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu... stanowisko" (K. Szymanowski — Fryderyk Chopin 3—4). Zaliż jednak teraźniejszość władną jest wyznaczać wielkim duchom miejsce, oznaczone w nadchodzącej przyszłości? Atoli teraźniejszość ma dokonać w świadomości społecznej pierwszego objawienia wielkości. I oto powstaje, — i więcej, rośnie w świadomości swojego narodu wielkość Karola Szymanowskiego, wielkiego Artysty i wielkiego Twórcy. W świadomości społecznej obudziła się myśl, że ten twórczy Duch — to wskrzesiciel wielkiej muzyki polskiej.

Gdzież źródeł szukać onej mocy twórczej, co zdolna jest cud wskrzeszenia zjawić? To tajemnicze boże objawienie. Oto, jak powiada, tak nam bliski a wielki swą sztuką, Paderewski: „melodie Boga płyną nieprzerwanie po gwiezdnych obszarach, po mlecznych drogach, po światach, zaświatach, po ludzkich i nadludzkich dziedzinach, tworząc ten zespół cudny, wiekuisty: harmonię wszechbytu" („O Chopinie", str. 8—9). Wielki artysta ma zasłyszeć tę przewspaniałą „harmonię wszechbytu". Rodzi się wielki artysta, gdy mu sam Bóg oczy i uszy swoim palcem otwiera. A gdy wieczyste Piękno duszy się objawi, tęsknota duszę omota, w serce się wgryzie, myśl uśpioną obudzi, i targać będzie niepokojem, aż w bólu twórczym zrodzi się wizja, w kształt widzialny przyoblekła, w kształt posłyszalny zwabiona. To źródło tajemniczych natchnień mógł i On, jak każdy wielki twórczy duch, za Wieszczem narodu odsłonić: „bo mój Stworzyciel znalazł mię na ziemi i napadł w nocy ogniami złotemi... Bo Pan

mówiący w objawieniu: „jestem". Napadł mię w ogniach z trzaskiem i szelestem... Światłem zalały się moje alkierze... I przez wiatr lekki i przez szelest święty Byłem pochwycon"... (Słowacki: „Zachwycenie").

I jego porwał ten wichr ogniowy natchnień Bożych, serce mu zapalił i struny duszy odsłonił, że stał się naczyniem muzyckim, co drgać poczęło rytmem niebieskich przestworzy, co drgać poczęło falującą energią ziemi, co drgać poczęło arytmią człowieczego serca. Ogarnął go niezwalczony żywioł muzyki, ale on jako żeglarz odważny wypływał na ten nieogarniony a wzburzony ocean i zmagał się z jego wszechmocą swym „przecudnym rzemiosłem", swym genialnym czuciem, tą „plastyczną wyobraźnią, która zakreślała zasadnicze kierunki i linie graniczne" („Fryd. Chopin", str. 33). Na bezmiar onego żywiołu wypływał nie jako lekkomyślny podróżnik. Posiadał on to, co przypisywał twórcy muzyki polskiej — Szopenowi, ową „zrównoważoną mądrość, cechującą istotną odwagę tych, co w swych twórczych czynach bez trwogi porzucają krainy już po tysiąckroć zbadane, niezawodne, niegrożące żadną niespodzianką". (dz. c. str. 35). Stał się więc wielkim odkrywcą nowych, zaczarowanych, ledwie wyczuwanych regionów. Tych w wieczystej, niezaspokojonej nigdy tęsknocie, szukał, by je odkrywać, by się ku nim płomienistą ścielić drogą.

Ale czyż się nie zatracił na owych szlakach dalekich, zaliż się nie zagubił w swych lotach orłowych, w niedoścignionej wyżynie wszechludzkich wzruszeń, i odczuć, i bólów? Nie! Bo oto tęsknota, która się zapaliła w domu rodzicielskim, matczynym podżegana sercem, kazała mu czuć „Ojczyzny nieśmiertelnej serce wielkie... ciągle w sobie bijące...", kazała mu nasłuchiwać onych ptaków przelotnych, „które są echem kraju... i muzykantami niebios... Cecylii świętej za życia poślubione". (Słowacki). Poszły za nim na szlaki wędrowne echa tej ziemi, nabrzmiałe bólem, ale dźwięczące mocą nadziei, którą lud kołatał ku wrotom Wszechmocy sprawiedliwej, której zgiełk hałaśliwy kupczącego świata przytłumić nie potrafił. Groźne przelękiem, dostojne wiarą, mimo ból, nieustępliwe nadzieją polskiego ludu brzmiało mu w duszy „Święty Boże, Święty Mocny"... Więc „nieokiełznana gnała go tęsknota za widmem bólu, który sam jeden wszechmocny posiada głos, — który sam jeden rozpieśnia duszę słabego człowieka w natchnioną pieśń, zapładniającą światy". Z bólu i na-

dziei tej ziemi rodzinnej wybucha pieśń „Święty Boże", jako przystało pieśniarzowi polskiemu, którego zbudził dzwon, i roztkliwił szmer, i rozpieśnił hymn. „O dzwonu łkające prośby! O szumie więdnących drzew! O Boże, Święty Boże, Święty a nieśmiertelny". (Kasprowicz — „Święty Boże").

Ale oto idzie w świat wieść zmartwychwstania. W duszach się spełnia cud triumfalnego „Alleluja". Rozpierzchłe myśli i gorejące serca muszą się sprzęgnąć, by z nich się wyzwoliła moc, moc twórcza i rodzajna. Zabrzmieć ma „Ducha Świętego Wezwanie", jako „narodu śpiew" pospólny. Myśl Wieszcza Młodej Polski przesycić się musi twórczym żarem Wskrzesiciela wielkiej muzyki narodowej. Wnikliwym płomieniem tonów muszą rozgorzeć wieszcze słowa: „Zstąp Gołębico, Twórczy Duch, by myśli godne wzbudził w nas... Który się zwiesz Biesiadą dusz... płomieniem duszom piętno włóż... W Obrzędzie roztocz wieszczy blask, we słońce dusze w lot Twój bierz... Odwołaj wroga z naszych dróg. W pokoju pokój zbawczy nam... Zwól w Tobie światłość światu dać, zwól z wiarą wieków podjąć Czyn" (Wyspiański — „Veni Creator").

Mistycznym światłem i przeczuć i pragnień goreje dusza Twórcy, nieukojona w swym niepokoju, by z mgławic wibrującego żywiołu zaczerpnąć treści i w formy skończone mozołem porządkującej myśli ją zamknąć. I „oto z pierwotnego, niezromiałego chaosu wyłania się coraz to wyraziściej przejmujące widmo *Piękna*, górującego nad szarą codziennością, nad mrówczymi zabiegami życia. Piękna, przynoszącego z sobą wreszcie ową tajemną, niezwykłą radość wyzwolenia, drzemiącego na dnie duszy twórczego instyktu" (K. Szymanowski, „Wychowawcza rola kultury muzycznej", str. 53). Ten instykt twórczy, tęsknotą ziemi ojczystej coraz silniej przesycony. Każe pójść w lud i przeżyć jego w pieśni, a echo tej pieśni przetopić na nowy kształt pochwytnego Piękna. Ale zeń będzie wiał czar ziemi rodzinnej, ale już w inne wymiary przeniesiony: wszechświatowe i wszechludzkie. Ten czar pieśni ludowej stanie się wielkiemu Twórcy „jakby z głębi serca rasy wiecznie bijące źródło żywego natchnienia, jakby wydarte z łona gór złomy marmuru, oczekujące tylko wysiłku twórczej ręki, zdolnej nadać im wiecznotrwałe kształty prawdziwego dzieła sztuki". (K. Szymanowski: dz. c. 13).

Na szczyty natchnienia wzniesie się wielki Artysta w swym

nieśmiertelnym „Stabat Mater". To religijne oratorium wykołysały echa ludowej pieśni, z franciszkańskiego ducha zrodzonej. Jakżeż wczuł się, natchniony geniuszem swego narodu, Twórca w to żarliwe prostych serc obcowanie z Matką boleściwą! Zaliż on sam dogłębnie nie współczuje tej serdecznej boleści Matki, Której duszę miecz nawskroś przenika? „Panno słodka, dźwięczy prostym wylewem duszy pieśń, racz mozołem, niech me serce z Tobą społem na Golgocki idzie szczyt". Niebosiężnym wzlotem uczuć podnosi i porywa każdego nabrzmiała nieziemską słodyczą fraza: „Chrystus niech mi będzie grodem; krzyż niech będzie mym przewodem".

Tchnie dostojeństwem i powagą godną świętego misterium owo „Stabat Mater", gdzie się wypowiedziała dusza wielkiego Artysty i Polaka. Poprzez rozległe i dalekie szlaki uczuć ludzkich wędrowała ta dusza szlachetna, aż odnalazła siebie najpełniej tam, gdzie się zarówno ludzkość jak Naród najgłębiej wypowiedzieć może: w modlitewnym wynurzeniu myśli i serca rozedrganego wieczystą tęsknotą!

Napisał Szymanowski o twórcy narodowej wielkiej muzyki polskiej, Szopenie, że „wzrósł w próżni i tak do dziś dnia pozostał, jak wyniosła samotna kolumna" (dz. c. 8). Ale czyż nam, współczesnym, nie wyrasta w oczach Karol Szymanowski jako niemal odległy, choć zda się bliski, obelisk, wrosły w fundament naszych czasów, wymowny świadek „piękna historii?" Jeśli Szopen stanął na rozdrożach naszych dziejów, jako „samotna kolumna" — na straży żywej Polski do grobu przemocą wtrąconej, — to Karol Szymanowski staje w naszej wyobraźni, jako niemniej „samotna kolumna", na której ręką bożych przeznaczeń wypisane widnieje niezatarte a wieszczące triumf zmartwychwstania „Alleluja".

Młodej Polsce muzycznej Szymanowski stał się mistrzem, gdyż przezeń wypowiada się geniusz narodu, zarówno w swym artystycznym „logos", jak i twórczym „ethos". Jego twórcza myśl i jego twórczy czyn otwiera mu bramy w nieśmiertelność!

Na wielostronnej lutni, którą wielki Twórca, świadom kapłaństwa wieczystego Piękna, z rąk swych w ręce narodu swojego przekazał ,błąkają się modlitewne akordy „Litanii Loretańskiej". Ale tak Polakowi, co się z wizerunkiem Częstochowskiej Królowej, nigdy nie rozstawał, umierać przystało: Przerwana to pieśń... Młoda Polsko! Ta pieśń w testamencie przekazaną ci została.

Do was zda się wołać zza grobu: „Pieśń tę zostawiam wiekom, które mają potężne ręce i potężne głosy. Niech jej w niebiosach głośniej dośpiewają, niż ja kończący tu bolesne losy..." (Słowacki).

Wam, Muzycy Polscy, z ducha Jego żagiew wziąć i twórczem zabrzmieć „Alleluja", w „Missa solemnis" godnej wskrzeszonej Polski, do której tęsknił twórczy duch odchodzącego od nas Mistrza. Ale wam trzeba w sferze bożych natchnień stanąć, bo wtedy jeno za Psalmistą wolno wam będzie powiedzieć: „Czekając, czekałem na Pana, i skłonił się ku mnie... I włożył w usta moje pieśń nową, Hymn Bogu naszemu". (Ps. 39.2.4).

Odchodzisz od nas, Wskrzesicielu wielkiej muzyki polskiej, odchodzisz w wiekuistość. W znoju żywota i tej ogromnej roboty Pańskiej, spragniony wielce ochładzającej wody żywej. Ostatnim wysiłkiem zwilżyłeś płonące wargi wodą z krystalicznego źródła Matki Niepokalanej z Lourdes. A oto teraz „Duch i Oblubienica mówią: Przyjdź. A kto słyszy niech mówi: Przyjdź. A kto pragnie niech przyjdzie: a kto chce, niech bierze wodę żywota darmo". (Apok. 22.17).

Obyż Ci wyszła na spotkanie Królowa Częstochowska i ten św. Franciszek, by brata — pieśniarza hymnem o słońcu powitać.

Niechaj Ci zabrzmi w tym mieście, w mieście Barankowym „jako głos rzeszy wielkiej, i jako głos wielu wód, i jako głos wielkich gromów, mówiących: „Alleluja", iż królował Pan Bóg nasz Wszechmogący". (Apok. 19.6). Amen.

Michał Jaworski.

PANU SZELIGOWSKIEMU W ODPOWIEDZI.

(Artykuł Dr. T. Szeligowskiego umieściliśmy w „Muzyce Polskiej", w zeszycie lutowym b. r. Ze względu na poruszony temat i jego aktualność, Redakcja „Muzyki Polskiej" uważa dyskusję w dalszym ciągu za otwartą).

Radio od chwili swego powstania stało się równie wdzięcznym tematem jak pogoda, kryzys, ubezpieczenia i t. p.; można o nim bardzo dużo pisać i mówić, można twierdzić, że radio musi służyć państwu, że radio ma zachować apolityczność i niezależ-

ność, że ma wychowywać społeczeństwo, że ma dać rozrywkę człowiekowi powracającemu z pracy, ma kształcić umysły i serca, być oknem na świat, że muzyka kameralna powinna być nadawana o godz. 18-ej, a nie o 17-ej i t. p. Wszyscy będą mieli większą lub mniejszą rację; ale trudno przyznać mi rację p. Szeligowskiemu, a ściślej zgodzić się z tendencją jego artykułu, z którego wynika, że autor chciałby, aby całą lukę w naszym ruchu muzycznym, a zwłaszcza na kresach, wypełniło Polskie Radio; ten obowiązek — pisze p. Szeligowski — wynika z zadań, jakie ciążą na P. Radio wobec opłakanego stanu polskiej kultury muzycznej.

Z analogicznym żądaniem nie występują bynajmniej literaci w dziedzinie słowa, natomiast wśród muzyków pogląd ten jest niejednokrotnie wypowiadany. Przyczyną tego jest nie tylko fakt, że ok. 60% programów radiowych wypełnia muzyka, ale przede wszystkim to, że wśród różnych gałęzi sztuki w dziale muzyki jesteśmy świadkami największego zaniedbania, że muzyce dzieje się najgorzej.

Zwykle wśród t. zw. miarodajnych, czy oficjalnych czynników znajdują się zawsze i wszędzie ludzie interesujący się jakąś dziedziną sztuki, a więc malarstwem, muzyką, rzeźbą, architekturą, poezją, teatrem i t. p. Żyjemy w Polsce w okresie kiedy muzyka jest pośród muz Kopciuszkiem, a nawet intruzem. Że kilku ministrów ma gramofon, a kilku dygnitarzy śpiewało w chórze, że inny znów na koncercie trzyma się za ucho, to jeszcze nie zmienia sytuacji.

W Niemczech przed rokiem odnaleziono nieznany koncert skrzypcowy Schumanna. Na premierze wykonania obecny był kanclerz Hitler z całym szeregiem najwybitniejszych postaci obecnego reżimu. Nie znam poziomu muzykalności kanclerza Niemiec, może się na tym koncercie nudził, ale obecnością swoją zadokumentował jaką wagę przywiązuje do sztuki, w tym wypadku do muzyki. Jeśli ten fakt zestawimy na naszym gruncie z wybitną absencją czynników oficjalnych, nie tylko tych najwyższych, na koncercie zorganizowanym w pierwszą rocznicę śmierci ś. p. Szymanowskiego, wtedy istniejący u nas stan rzeczy nabierze bardzo plastycznego wyrazu.

Muzyka w Polsce pozbawiona opieki i ciepła domu rodzinnego, pozostawiona sama sobie, pogrążyła się w cichym odrętwieniu. Dalszym refleksem jest marazm towarzystw i związ-

ków muzycznych, czy kompozytorskich. Wyjątkiem jest Tow. Wyd. Muzyki Polskiej, które działalnością swą zbudziło z błogiego uśpienia, a raczej zaniepokoiło Warszawskie Tow. Muzyczne (splendor muzykalnego wicem. Korsaka nie był tu bez kozery); pobudziło ono również ruchem swym do działalności Tow. Muzyki Współczesnej, z której to działalności dziś tylko cieszyć się należy. Jeśli spojrzymy na budżet jakim w Min. Oświaty dysponuje dział muzyki, wtedy obraz „rzeczywistej rzeczywistości" będzie bardzo plastyczny. Ale z tego stanu rzeczy jest dla p. Szeligowskiego proste wyjście, bo wszystko naprawić i wypełnić całą lukę powinno..... Polskie Radio.

Jako konsekwencja tego rozumowania wypływa wniosek, że „organizacja Polskiego Radia nie odpowiada potrzebom, jakich wymaga ekspansja polskiej kultury muzycznej", bo radio powinno być „czynnym wytwórcą i organizatorem" życia muzycznego zwłaszcza na kresach „gdzie nieomal wszystko trzeba organizować od podstaw". Radio ma tu znów wyręczyć związki muzyczne i szkoły, organizacje i władze rządowe, samorządowe i społeczne. Zapomina się, że Polskie Radio podobnie jak każda inna radiofonia nie jest instytucją wyłącznie muzyczną, że muzyka zajmuje ok. 60%.

Zgadzam się z p. Szeligowskim, że „Polskie Radio nie może naśladować zagranicy", gdzie „można sobie pozwolić na zamknięcie się w studio i t. d.". Ale trzeba nakreślić granicę tej działalności, granicę opartą na możliwościach ogólnych i finansowych instytucji oraz na jej zadaniu. Na miejsce tu na analizę budżetu, znajdującego się pod kontrolą państwową; byłby to obszerny bardzo referat, z którego bez znajomości gruntownej warunków działalności nie wiele możnaby wywnioskować. Zaznaczam tylko, że uzyskane z opłat sumy muszą pokryć wydatki techniczne, eksploatacyjne, programowe i administracyjne, wreszcie koszty budowy nowych stacyj. W innych państwach niejednokrotnie państwo dostarcza radiofonii stronę techniczną, a opłaty obracane są tylko na koszty programowe i administracyjne.

Chcę pominąć w tej chwili nie ulegające dyskusji zadania t. zw. państwowe, narodowe, społeczne i t. p.; w dziale muzyki Polskie Radio musi najpierw:

1) nadawać możliwie najlepszy program. 2) utrzymywać kontakt ze słuchaczami i współdziałać, w miarę możności z ru-

chem muzycznym. Jest to różnica w zestawieniu z tezą p. Szeligowskiego, który chce, aby Polskie Radio było „czynnym wytwórcą i organizatorem".

Kolejność tych zadań musi być zachowana, bo dobry program daje abonentów, których opłaty pozwalają na spełnianie i rozszerzanie drugiego zadania. Odwrócenie kolejności jest możliwe, ale tylko teoretycznie, bo nie będzie... pieniędzy.

Nie spierajmy się o to co jest dobrym programem, łatwiej ustalić co złym; jest nim przede wszystkim program źle wykonany, a więc fałszujące orkiestry, brzydkie instrumenty czy gra, przeraźliwy śpiew, brzdąkanie na fortepianie i t. p. Bądźmy szczerzy — słuchanie orkiestry symfonicznej w mieście X jest możliwe tylko na sali po zapłaceniu biletu, ale przez radio jest raczej udręką. Nieszczęściem radia jest to, że o ile na koncercie czy w teatrze można znieść i znosi się złe czy mierne przedstawienie, solistę, orkiestrę czy zespół, to w radio musi być dobra audycja, gdyż w przeciwnym razie prowadzi do zamknięcia cudownego wynalazku, a po wielokrotnym zamknięciu — do zlikwidowania go.

Rozumiem o co chodzi konkretnie p. Szeligowskiemu, o rozbudowę programów lokalnych, a więc o ożywienie „konsumcji" na miejscu, a i co za tym idzie — wzmożenie produkcji muzycznej. Że proces ten będzie zrobiony kosztem uszów słuchacza, tym zagadnieniem p. Szeligowski nie interesuje się, a raczej je pomija. Rozbudowa programu lokalnego to jednocześnie obniżenie jego poziomu; fakt ten nie ulega wątpliwości, gdyż życie muzyczne jak to sam p. Szeligowski stwierdza leży na prowincji odłogiem. Czyżby ogólny ujemny nasz bilans muzyczny miał się wyrażać w równie złych programach? A może „piatiletka" złych programów w imię przyszłych trochę lepszych?

Że działalność Polskiego Radia idzie w tym kierunku, w jakim wskazuje p. Szeligowski nie ulega wątpliwości. Jest tylko poważna różnica w tempie realizacji. Zadanie swoje traktuje Polskie Radio zależnie od możliwości finansowych i potrzeb miejscowych. Uprzywilejowanie Wilna, ściślej — zrozumienie jego potrzeb i znaczenia, wyraziło się w fakcie, że rozgłośnia wileńska, pierwsza po stolicy, dostała stały zespół orkiestrowy i lepsze studio od stolicy; dopiero dziś dostały mniejsze zespoły Lwów i Poznań. Organizowanie orkiestry i chóru w Baranowi-

czach jest conajmniej nieporozumieniem. Dobre zespoły chóralne z pewnością dojdą do głosu; o orkiestrze łatwiej napisać, ale wysłuchać to już ryzyko. Ale przede wszystkim trzeba stację zbudować i uruchomić, po tym popierać to co będzie możliwe do wykorzystania przed mikrofonem. Do organizowania miejscowego ruchu muzycznego nie jest wcale potrzebna radiostacja, nie po to ją się buduje żeby nadawać stamtąd złe programy. To co jest na miejscu w minimalnym stopniu tylko może wypełnić program. Radiostację nadawczą buduje się przede wszystkim po to, aby wszystkim dostarczyć programu i umożliwić jego odbiór.

Ogólny ujemny bilans naszego ruchu muzycznego sprawia, że Wydział Muzyczny Polskiego Radia wyrósł bardzo ponad inne formalnie równorzędne z nim wydziały instytucji. Może wpłynęła na to również ożywiona, śmiem twierdzić, jego działalność, właśnie zmierzająca do niezamykania się w studio, lecz do zbliżenia się do swoich słuchaczów i do łączności ze światem muzycznym.

Ile imprez, poza koncertami symfonicznymi, dzięki pomocy radia dochodzi do skutku, ile i jakie usługi wyświadcza P. R. „producentom" programów, nie miejsce tu wyliczać. Muszę tylko zwrócić uwagę na ożywioną działalność instytucji, mającą na celu dotarcie do samego odbiorcy. Nie ma tygodnia, aby nie odbyła się jakaś eskapada Polskiego Radia do mniejszych miast, a czasem i wsi; często ściąga Polskie Radio do siebie amatorskie zespoły z odległych wsi i stawia przed mikrofon. Mam świeżo w pamięci „Dzień Tarnopola" czy konkurs świetlicowy w Wilnie, gdzie stanęły przed mikrofonem zespoły z pogranicznych naszych wsi. Jak wielkie jest znaczenie tych imprez, nie chcę się nad tym rozwodzić.

Jeszcze raz podkreślam, że przy omawianiu działalności radia nie można zapominać o jednej rzeczy, a mianowicie że Polskie Radio nie jest wyłącznie muzyczną instytucją, że muzyka to wprawdzie dużo, ale tylko ok. 60% całości.

Nie chcę poruszać sprawy wyjazdu orkiestry do Paryża i festivalów. Powiem krótko: Polskie Radio istnieje niedługo bo zaledwie 12 lat, lecz jest to dużo czasu, aby prowadzić błyskotliwą, szumną działalność; musimy przyznać, że działalność instytucji nastawiona jest raczej na codzienną, szarą, pracę. Jeśli w ciągu 12 lat Polskie Radio jeden raz posłało orkiestrę do Paryża, jeśli

przed tym zorganizowało takie koncerty trzykrotnie w kraju (2 razy na Wawelu i 1 raz na festival sztuki w Warszawie), to nie jest to żaden przysłowiowy kwiatek a raczej rakieta mająca niejednemu luminarzowi otworzyć oczy i zwrócić uwagę na naszą muzykę, na jej znaczenie, na jej sukces (który był niewątpliwy) i uznanie u obcych.

Festivale, aby nie za często są potrzebne tak jak siódmy dzień świąteczny po sześciu dniach pracy. Mają się one odbywać kolejno w różnych dzielnicach. Następny proponuję w Wilnie, na który ślubuję p. Szeligowskiemu przyjechać i przy miłej okazji wyklarować, że i tytuł artykułu dyskusyjnego też nie miał racji, choćby tylko dlatego że pachnie... „Czerwoniakiem".

Streszczając powyższe stwierdzam:

1) Dyr. Górecki przytaczając w komisji sejmowej cyfrę 40.000 audycyj wskazał tylko jakim molochem jest mikrofon radiowy; nie ma to nic wspólnego z bierną czy czynną postawą P. R. wobec muzyki polskiej. Analizując głębiej działalność polskiej radiotonii trzeba stwierdzić, że obca jej jest „postawa koncertująca".

2) Polskie Radio nie może się stać organizatorem życia muzycznego w kraju; może tylko i powinno współdziałać w szerszym stopniu niż to czynią obce radiofonie, a to ze względu na specjalne u nas warunki.

3) Należy opracować jakiś projekt ogólny podniesienia kultury muzycznej (i kultury wogóle) w kraju; w akcji tej musi wziąć i weźmie udział Polskie Radio, które oprócz muzyki nadaje wiele innych audycyj i spełnia wiele innych zadań państwowych, społecznych, religijnych, charytatywnych, oświatowych i t. p.

Na tych wnioskach kończę swoje wywody zaznaczając, że dyskusja zbiega się z rozszerzeniem działalności rozgłośni regionalnych, bowiem w dn. 29 maja wchodzi nowy plan działalności właśnie ożywiający „konsumcję" a więc i „produkcję" w poszczególnych ośrodkach regionalnych.

Nie mogę jako jeden z zainteresowanych, poruszać t. zw. spraw personalnych; tutaj ma wdzięczne pole właśnie p. Szeligowski, zwłaszcza że jest to zawsze równie obszerny temat jak i sama radiofonia.

B. R.

BALET TAK POLSKI JAK I NIE POLSKI, A WŁAŚCIWIE NIJAKI.

W lecie r. ub. rozeszła się w Warszawie pogłoska o narodzinach baletu polskiego i to baletu nie byle jakiego — reprezentacyjnego. Początkowo trudno było temu uwierzyć. Skąd u nas balet i to tak na poczekaniu! Że mamy sporo dobrych tancerek i tancerzy — to wiadomo, ale wszak to jeszcze nie wystarcza dla stworzenia reprezentacyjnego baletu polskiego. Wszak w balecie takim na pierwszy plan wysunie się sprawa stworzenia specyficznej koncepcji artystycznego tańca polskiego, stylu polskiego. Tu i talent p. Niżyńskiej na poczekaniu nie wiele może pomóc. Potrzeba na to wiele czasu, sporo prób i dociekań, potrzeba wysiłku twórczego wielu jednostek, rozumiejących sam problem. A problem wcale nie łatwy do rozwiązania, jakby pozornie się zdawało. A tu — na poczekaniu, na zamówienie balet polski! Narobił kiedyś w świecie artystycznym hałasu balet rosyjski (a p. Niżyńska dobrze, o, bardzo dobrze o tym wie), dla czegóż by nie mogli tego samego uczynić i Polacy! Że to już jest bardzo spóźnione, mało oryginalne — nic nie szkodzi!

Rozległy się w prasie polskiej pomruki niezadowolenia przy narodzinach tego sztucznego tworu. Plotka głosiła, iż impreza ta kosztuje wiele i bardzo wiele, że patronują jej wielcy dygnitarze. W kraju tyle jest palących potrzeb artystycznych, tak trudno wykołatać grosze na instytucje zasłużone i dla polskiej kultury artystycznej konieczne—np. na Filharmonię warszawską—a na balet polski podobno płynęły tysiące i tysiące. Z jakiego źródła? Czyżby z kieszeni p. Szyfmana?

Reprezentacyjny balet polski chyłkiem, cichutko na jesieni r. ub. opuścił Warszawę, udając się za granicę, na podbój świata artystycznego. Paryż, Londyn, Berlin, Weimar, Hamburg etc. etc... Tryumfalna droga. Teraz zabrał głos PAT. Sukcesy, sukcesy, sukcesy! Medale, prasa, wywiady, przyjęcia, obiady! Sławny balet p. Niżyńskiej!

Warto zapłacić, nie szkoda dopłacić!

Czytamy to wszystko i kiwamy głowami. „Nas to nie bujać!" Wiemy wszak dobrze jak to się wszystko robi. Parę płatnych ogłoszeń, kilka pięknych zaproszeń, a sukces prasowy pewny,

szczególnie w Paryżu. (Dla czego tak mało wiemy o sukcesach w Londynie?).

Nareszcie syci sławy i powodzenia zjechali polscy tancerze pod wodzą p. Niżyńskiej do Warszawy. Nareszcie i my mogliśmy zobaczyć co ten balet naprawdę sobą reprezentuje.

Nie zaimponowała nam ani poprawność techniczna tancerek i tancerzy, ani dość dobra zespołowość, ani piękne kostiumy. Bo widzieliśmy kiedyś tu, w Warszawie, rzeczy wcale pod tym względem nie gorsze. Szukaliśmy natomiast skwapliwie jakiegoś indywidualnego oblicza artystycznego, specyficznego stylu polskiego. Balet Diagilewa nazywał się rosyjskim nie dlatego wcale, że w zespole jego wiele było rosjan (a byli i nie rosjanie) i że tańczono utwory rosyjskich kompozytorów, tylko dla tego, że w koncepcji swojej artystycznej był specyficznie rosyjskim, że w stylu swoim był nawskroś rosyjskim. W reprezentacyjnym balecie polskim ani rusz nie można dopatrzyć się jakiejś specyficznej cechy, którąby go odróżniła od innych pokrewnych mu zespołów. Tak jak tańczy balet polski, mogą tańczyć Polacy, Rosjanie, Rumuni, Niemcy, Francuzi, Żydzi i t. p. Jest tu mieszanina stylów, a nawet mieszanina technik tanecznych. Więc dla czego nazywa się ten zespół *reprezentacyjnym* baletem polskim?

Chyba tylko dla tego, że w każdej dziedzinie życia polskiego chorujemy na reprezentacyjność, a w dziedzinie życia artystycznego na doraźne efekciarstwo. Można byłoby przytoczyć na to mnóstwo przykładów, lecz balet polski jest zbyt wymownym tego dowodem. Zamiast ciągłej, opartej na zdrowych podstawach pracy artystycznej, z której mogły by być niewątpliwie piękne i pożyteczne wyniki, gdyż materiał mamy wartościowy, jakieś poronione projekty, obliczone na doraźne efekty. A wszystko to sporo kosztuje i materialnie i moralnie.

Olgierd Straszyński.

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH.

Ilekroć namawiałem przedstawicieli wytwórni płytowych w kraju na nagranie bodaj kilku utworów polskich słyszałem często powtarzające się zdanie: „Niema odbiorców na tego rodzaju płyty!". Z wywodów naszych „tangowo - foxtrotowych" producentów płyt wynika, że nikt nie interesuje

się polską muzyką, nikt jej nie kupuje na płytach a pieniądze, włożone w nagranie najpopularniejszych nawet utworów poważnych polskich kompozytorów są rzucone conajmniej w błoto...

Tymczasem wiem skądinąd, że wiele instytucyj potrzebuje na gwałt polskich płyt i to w większych ilościach. Polskie Radio dysponujące dziś trzema stacjami, wytwórnie filmowe (mam na myśli ilustrację muzyczną do tygodników P. A. T.'a itp.), szkoły powszechne, licea i gimnazja wprowadzające w myśl rozporządzeń Min. W. R. i O. P. audycje muzyczne, wreszcie placówki zajmujące się propagandą muzyki polskiej poza granicami naszego kraju z M. S. Z. na czele powtarzają w kółko stale te same płyty szkodząc raczej tak ważnej sprawie. Dzieje się to przede wszystkim dlatego, że w stosunku do muzyki obcej niewiele mamy polskich płyt. Co jest jednak smutniejsze, że zainteresowane instytucje nie wiedzą o wszystkich polskich nagraniach, które czasem wykonane są nawet zagranicą.

Wytwórnie krajowe, które raz na kilka lat zdobywają się na nagranie „znikomej porcyjki" polskiej muzyki, wcale nie reklamują tych nagrań. I skąd mają odbiorcy wiedzieć o takich płytach jeśli zainteresowane fabryki o tym nie myślą, ba, nawet nie kontynuują produkcji danego numeru po wyczerpaniu pierwszego nakładu.

Byle piosenczyna rewiowa lub filmowa jest reklamowana w specjalnych katalogach, pismach, na wystawach sklepowych, specjalnych ulotkach a nawet plakatach przez wytwórnię wypuszczanych, a o tem, że np. słynny skrzypek Menuhin nagrał zagranicą Nokturn i Tarantellę Karola Szymanowskiego — nie wie widocznie nawet odnośna filia krajowa, skoro nie postara się dotąd o matrycę dla zrobienia krajowych odbitek tak cennego dla nas i godnego popularyzacji nagrania!

Bo i skąd mało wybredni odbiorcy płyt, bywalcy kin i rewiowych teatrzyków, wykarmieni na „foxtrotowej" muzyce tanecznej, granej wszędzie, (nawet na ślizgawkach!) mają wiedzieć, że jest jeszcze lepsza muzyka od tej, którą słyszą. Należy ich nauczyć, pomóc im, pokazać, podsunąć coś lepszego...

Tu pozwolę sobie dać konkretny przykład: „Prząśniczka" Moniuszki w wykonaniu znakomitej śpiewaczki Ady Sari prawie nie była kupowana i mało kto wiedział o tym nagraniu tylko dlatego, że wytwórnia H. M. V. nie umieściła wcale nazwiska kompozytora ani na płycie ani w katalogu. Na płycie widniał tylko napis „Prasniczka" (sic!). Następne nagrania tejże pieśni na Columbii również nie „wzięło" płyciarzy. Dopiero trzecie nagranie (na Syrenie - El. przez Lucynę Szczepańską) rozeszło się w olbrzymich ilościach i do dziś dnia jest „mocną płytą" (jak mówią w fabryce) tylko dlatego, że poradziłem aby w katalogu dodano napis: „piosenka śpiewana przez Lucynę Szczepańską w filmie dźwiękowym Straszny Dwór" (!).

Ale to był sposób na tych, którzy nigdy o Moniuszce nie słyszeli.

Dla osób, które wiedzą czego szukają, wystarczy kompletny spis polskich płyt. Ponieważ nigdzie jeszcze nikt takiego spisu nie wydrukował, Redakcja „Muzyki Polskiej" postanowiła to uczynić.

Wobec wcale pokaźnych rozmiarów takiego spisu „Muzyka Polska" będzie go drukować częściami, poczynając od niniejszego numeru. W pierwszym rzędzie podamy utwory wszystkich kompozytorów z wyjątkiem Chopina, który na szczęście 1-o prawie cały jest nagrany na płyty 2-o jest dostatecznie reklamowany na całym świecie i figuruje we wszystkich katalogach 3-o musi zająć specjalny dział naszego spisu.

Ponieważ nie tak dawno (w „Muzyce Polskiej" z roku 1936-go, zeszyt VI) podawałem na tym miejscu najnowsze nagrania symfoniczne, zacznę obecnie od muzyki wokalnej.

Do symfonicznej muzyki powrócimy w dalszych numerach. Obecnie podam pewne wyjaśnienia dotyczące spisu. Spis niniejszy zawiera utwory polskie nagrane w ciągu ostatnich 20 lat (czyli od czasu odzyskania Niepodległości Państwa Polskiego).

Przy sporządzaniu niniejszego spisu były brane pod uwagę wszystkie marki krajowe; z pośród zagranicznych natomiast płyt były brane pod uwagę tylko te marki, które wolno importować do Polski.

W spisie niniejszym zostały pominięte:

1) Nagrania przedwojenne oddawna wycofane ze sprzedaży oraz późniejsze nagrania, których matryce uległy już zniszczeniu a nakład został całkowicie wyczerpany.

2) Utwory muzyki lekkiej (jak melodie filmowe, rewiowe, taneczne etc.).

3) Utwory poważne w wykonaniu „niepoważnych" sił, nie stojących na odpowiednim poziomie.

4) Folklor nieodpowiednio opracowany przez niefachowe siły.

Objaśnienia znaków i skrótów: Bruns. = Brunswick; Col. = Columbia; Crist. = Cristae Electro; HOM. = Homocord; H. M. V. = His Master's Voice; Od. = Odeon, Orph. = Orpheon; Parl. = Parlophon; Polyd. = Polydar; Syr. = Syrena (nagrania akustyczne); Syr. - El. = Syrena Elektro; Telef. = Telefunken. Niezależnie od marki płyty podają obok numer płyty opatrzony niekiedy literami seryjnymi. Gwiazdka (*) przy numerze płyty sygnalizuje, że jest to t. zw. duża płyta o średnicy 30 cm. (12 inch. angielskich). Brak takiej gwiazdki przy numerze oznacza, że płyta jest mała, o średnicy 25 cm. (10 inch. angielskich).

Dla wygody ewent. nabywców polskich płyt podaję, co mieści się na drugiej stronie danej płyty. O ile utwór mieści się na obu stronach danej płyty dodaję w uwagach „obie strony".

Jeśli na drugiej stronie płyty nagrana jest muzyka niepolska nie podaję żadnego tytułu i tylko daję w uwagach poziomą kreskę (—). Na ostatnim miejscu podaję miesiąc i datę nagrania danej płyty np. V/37 (= maj 1937 r.).

W braku dokładnych danych określam datę nagrania w przybliżeniu przy pomocy łacińsńkiego słówka circa (w skrócie ca).

Litera A przy dacie nagrania oznacza nagranie metodą akustyczną (bez pomocy dzisiejszego mikrofonu).

I. ARIE I PIEŚNI POLSKIE WYKONANIU GŁOSÓW KOBIECYCH.

	U w a g i
FRIEMANN WITOLD.	*Chopin:*
Cudne oczy (sł. K. Tetmajera) a) Ada Sari (przy fort. Otto Schulhof) H. M. V. — AM 2886 lub ER 288, b) Ewa Bandrowska - Turska (z tow. fort.) Od. 236 805, c) Lucyna Szczepańska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego, Syr. El. 9688.	Żal (Etiuda op. 10, N. 3) ca 1928. *A. Wieniawski:* Mówił mi Jasieńko przed 1930. *Różycki:* Rajski ptak. V/36.
GALL JAN.	
Ach, dziwnie drży... Stefania Millerowa (przy fort. Jerzy Lefeld) Parl. 44239.	*Różycki:* Piosnka Caton 1931.
Barkarola — Stefania Millerowa (przy fort. Ignacy Rozenblum) Parl. 44189 lub Hom. 29067.	*Marczewski:* Do twych kochanych stóp. 1930.
Serenada — Ada Sari (przy fort. Karol Cerné) H. M. V. AM 2835.	*Niewiadomski:* Otwórz Janku, ca 1928.
JOTEYKO TADEUSZ.	
Aria Królowej Bony z op. Zygmunt August a) Helena Zboińska - Ruszkowska (z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Adama Dołżyckiego. Syr. 609 A, b) Halina Dudiczówna z tow. fortep. Syr. El. 3649.	(stare A). *Różycki:* Piosnka Caton I/31.
KAMIEŃSKI ŁUCJAN (melodie ludowe).	
a) A gdy będzie słońce i pogoda, b) A ty ptaszku, skowrunaszku — Aniela Szlemińska (przy fort. Ludwik Urstein) Syr. El. 3733.	*Niewiadomski:* Koraliki, ca 1931.
KARŁOWICZ MIECZYSŁAW.	
Najpiękniejsze piosenki — Stefania Millerowa (przy fort. Jerzy Lefeld) Parl. 44238, a) O nie wierz, b) Z erotyków — Stanisława Argasińska (przy fort. L. Urstein) Hom. 29016 oraz Parl. 44246.	*Niewiadomski:* Dziewczę z buzią jak malina, ca 1930. *Niewiadomski:* Otwórz Janku, ca 1930.
Pamiętam ciche, jasne, złote dnie, op. 1 Nr. 5 — Ada Sari (przy fort. Otto Schulhoff) H. M. V AM 2833 lub ER 290.	*Karłowicz:* Zawód, ca 1928.

KARŁOWICZ MIECZYSŁAW.

a) Skąd pierwsze gwiazdy, b) Zawód (sł. K. Tetmajera) — Janina Gluzińska-Makuszyńska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1170.

Zawód op. 1 Nr. 4 (sł. K. Tetmajera)— Ada Sari (przy fort. Otto Schulhoff) H. M. V. AM 2833 lub ER 290.

a) Zasmuconej, b) Pod jaworem — Aniela Szlemińska (przy fort. Jerzy Lefeld) Syr. El. 9383.

KOMOROWSKI IGNACY.

Kalina — Janina Gluzińska-Makuszyńska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1165.

MARCZEWSKI LUCJAN.

Do twych kochanych stóp — Stefania Millerowa (przy fort. Ignacy Rozenbaum) HOM. 29067 lub Parl. 44189.
Na ust koralu (sł. Różyckiego) — Halina Dudiczówna z tow. fort. Syr. El. 3750.

MONIUSZKO STANISŁAW.

Aria z op. Halka (Gdyby rannym słonkiem) a) Ewa Bandrowska - Turska z tow. ork. pod dyr. Weissmann'a, Od. 217807 *), (skrócona), b) Ada Sari (przy fort. Karol Cerné) H. M. V. AM 3572, (skrócona) c) Helena Zboińska - Ruszkowska z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Artura Rodzińskiego, Parl. 64567 *) lub Od. 217119 *), (skrócona), d) Matylda Polińska-Lewicka z tow. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3340, (skrócona), e) Janina Korolewicz-Wayde, Syr. El. 1176.

Aria z op. Halka (Jako od wichru...) a) Ewa Bandrowska - Turska z tow. ork. pod dyr. Weissmanna Od. 236803, b) Matylda Polińska-Lewicka z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca Syr. El. 3339 lub Syr. El. 3346.

Aria z IV-go aktu op. Halka (O mój maleńki) a) Ewa Bandrowska - Turska z tow. ork. pod dyr. Dr. Weissmanna. Od. 217826 *), lub Parl. 64501 *) b) Matylda Polińska - Lewicka z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3341.

Uwagi

Moniuszko:
Prząśniczka.
Chopin:
Życzenie, 1930.
Karłowicz:
Pamiętam ciche, jasne, złote dnie, ca 1928.

K. Sikorski:
Trzy pieśni ludowe, XII/34.

Niewiadomski:
Jakże cię mam brać dziewczyno, 1930.

Gall:
Barkarola, 1930.

ca 1931.

obie strony 1930.
Niewiadomski:
Dwie pieśni, ca 1928.
Moniuszko:
Aria z op. „Halka" w wyk. St. Gruszczyńskiego, 1931.
obie strony przed 1930.
przed 1928.
Moniuszko:
Aria z op. Hrabina, przed 1930.
1930.

Mazur z op. Halka, ca 1930.
obie strony ca 1931.

obie strony ca 1930.

MONIUSZKO STANISŁAW.	Uwagi
Aria z III-go aktu z op. Hrabina (Zbudzić się z ułudnych snów) Ewa Bandrowska - Turska z tow. ork. pod dyr. Weissmanna. Od. 236803 b) Helena Zboińska - Ruszkowska z tow. ork. Od. 85914 *).	*Moniuszko:* Aria z op. Halka przed 1930. przed 1932.
Aria z II-go aktu op. Hrabina (włoska, koloraturowa) — Olga Olgina. Syr. El. 3103.	przed 1928.
Dumka Jadwigi z op. Straszny Dwór — Wanda Wermińska. Syr. 611 A *).	(stare A).
Dumka Zofii z krotochwili „Nowy Don Kichot" pdłg. Aleksandra hr. Fredry — Aniela Szlemińska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9381.	*Moniuszko:* Pieśń wieczorna XII/34.
Prząśniczka (sł. Jana Czeczott'a) a) Lucyna Szczepańska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9659, b) Ada Sari (przy fort. Karol Cerné) H. M. V. ER 316, c) Janina Gluzińska - Makuszyńska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1170.	*Moniuszko:* Pieśń wieczorna IV/36. — ca 1928. *Chopin:* Życzenie. *Karłowicz:* Dwie piesni, 1930.
Pieśń wieczorna (sł. W. Syrokomli) a) Lucyna Szczepańska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9659, b) Aniela Szlemińska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9381.	*Moniuszko:* Prząśniczka IV/36. *Moniuszko:* Dumka z Nowego Don Kiszota XII/34.
Dwie Zorze — Ewa Bandrowska-Turska z tow. fortep. Od. 236804.	*Różycki:* Piosnka Caton przed 1930.
Polna różyczka — Stanisława Korwin-Szymanowska (przy fort. Feliks Szymanowski) Parl. 44163.	*Szymanowski:* Zulejka, 1931.
Wiosna — Stefania Millerowa (przy fort. Ignacy Rozenbaum) Hom. 29068 lub Parl. 44190.	*Niewiadomski:* Indele-Mendele, 1930.
NIEWIADOMSKI STANISŁAW.	
Dziewczę z buzią jak malina z cyklu „Z wiosennych tchnień". Stefania Millerowa (przy fort. Jerzy Lefeld) Parl. 44238.	*Karłowicz:* Najpiękniejsze piosenki ca 1930.
Indele Mendele—Stefania Millerowa (przy fort. Ignacy Rozenbaum) Parl. 44190 lub Hom. 29068,	*Moniuszko:* Wiosna, 1930.

NIEWIADOMSKI STANISŁAW.	Uwagi
a) Indele - Mendele, b) Veni Creator (wesele) z cyklu „Z wiosennych tchnień". Ada Sari (przy fort. Karol Cerné) H. M. V. AM 3572, Indele - Mendele. Stanisława Korwin - Szymanowska z tow. fort. Syr. El. 3572.	*Moniuszko:* Aria z op. Halka ca 1928. —— 1930.
Jakże cię mam brać dziewczyno... Janina Gluzińska - Makuszyńska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM. 1165.	*Komorowski:* Kalina, 1930.
Koraliki — Aniela Szlemińska (przy fort. Ludwik Urstein) Syr. El. 3733	*Kamieński:* Dwie pieśni ludowe ca 1931.
Markiza — Ewa Bandrowska-Turska (przy fort. dr. Steinberger) Od. 236826 lub Parl. 44510.	*Herman:* Baj, ca 1931.
a) Maki (z cyklu „Maki"), b) Panna i żołnierz (z cyklu „Maki") — Stanisława Argasińska (przy fort. Ludwik Urstein. Hom. 29014 lub Parl. 44244.	obie strony 1930.
a) Największy pan, b) Powrót (z cyklu „Maki)— Stanisława Argasińska (przy fort. Ludwik Urstein) Hom. 29015 lub Parl. 44245.	obie strony 1930.
Otwórz Janku.., a) Ada Sari (przy fort. Karol Cerné) H. M. V. AM 2835, b) Stanisława Argasińska (przy fort. Ludwik Urstein) Hom. 29016 lub Parl. 44246.	*Gall:* Serenada, ca 1928. *Karłowicz:* Dwie pieśni, 1930.
NIEWIADOMSKI STANISŁAW.	
W białym dworku — Ewa Bandrowska-Turska z tow. fort. Parl. 64532 *) lub Od. 217825 *).	ca 1931.
Idylla majowa z cyklu „Z wiosennych tchnień". Walentyna Walewska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1519.	*Szopski:* Dwie pieśni ludowe, ca 1931.
NOSKOWSKI ZYGMUNT.	
Piosenki ze śpiewnika dziecięcego do słów Marii Konopnickiej: a) Zła zima, Żuczek, ogródek, b) Kukułeczka, Derkacz. Zofia Dobrowolska - Pawłowska z tow. fortepianu. Syr. El. 3289.	obie strony IV/29.
RÓŻYCKI LUDOMIR (instr. Olgierda Straszyńskiego).	
Dwie piosenki z opt. „Lili chce śpiewać" a) Laleczki moje, b) Ta noc (słowa J. Krzewińskiego). Aniela Szlemińska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9380.	obie strony XII/34.

	Uwagi
RÓŻYCKI LUDOMIR.	
Piosnka Caton z op. Casanova (sł. J. Krzewińskiego) a) Ewa Bandrowska - Turska z tow. ork. pod dyr. Weissmanna. Od. 236804, b) Stefania Millerowa (przy fort. Jerzy Lefeld) Parl. 44239, c) Adelina Czapska z tow. ork. opery Warsz. Syr. 595 A, d) Halina Dudiczówna z tow. fort. Syr. El. 3649.	*Moniuszko:* Dwie zorze, przed 1930. *Gall:* Ach, dziwnie drży, 1931. (stare A). *Joteyko:* Aria Królowej Bony z op. Zygmunt August. I/31.
RÓŻYCKI LUDOMIR. instr. O. Straszyńskiego.	
Rajski ptak — pieśń (sł. J. Krzewińskiego). Lucyna Szczepańska z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9688.	*Friemann:* Cudne oczy, V/36.
SIKORSKI KAZIMIERZ.	
Trzy pieśni ludowe: a) Matulu moja, b) Wierzba, c) Mamo moja. Aniela Szlemińska (przy fort. Jerzy Lefeld). Syr. El. 9383.	*Karłowicz:* a) Zasmuconej, b) Pod jaworem, XII/34.
SZOPSKI FELICJAN.	
Hejże ino fiołecku leśny — Aniela Szlemińska (przy fort. Ludwik Urstein). Syr. El. 3732, a) Hejze ino fiołecku leśny, b) Kiedym jechoł do dziewecki... Walentyna Walewska (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1519.	*Szopski:* Dwie pieśni ludowe, ca 1931. *Niewiadomski:* Idylla majowa z cyklu „Z wiosennych tchnień", ca 1931.
a) Uśnij że mi, uśnij, b) Som w stawie rybecki. Aniela Szlemińska (przy fort. Ludwik Urstein). Syr. El. 3732.	*Szopski:* Hej ze ino fiołecku leśny, ca 1931.
SZYMANOWSKI KAROL.	
Pieśń Roksany z op. „Król Roger" — Ewa Bandrowska - Turska, z tow. ork. pod dyr. Weissmanna. Od. 217812 *).	przed 1930.
Zulejka. Stanisława Korwin - Szymanowska (przy fort. Feliks Szymanowski). Parl. 44163.	*Moniuszko:* Polna różyczka, 1931.
WIENIAWSKI ADAM. (melodia ludowa)	
Mówił mi Jasieńko. Ewa Bandrowska - Turska z tow. fort. Od. 236805.	*Friemann:* Cudne oczy przed 1930.

(Dalszy ciąg w następnym zeszycie).

ZYGMUNT BILIŃSKI

Cicho, niespostrzeżenie Zygmunt Biliński zszedł w dn. 15 stycznia b. roku z tego świata po krótkiej bo zaledwie dwutygodniowej chorobie. Urodził się w Rosji, w Wiatce, dn. 7 maja 1869 r. z ojca, dr. medycyny, zesłańca politycznego, oraz Walerii z Gorzewskich. Starsza jego siostra Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, znana malarka portrecistka, urodziła się o 12 lat wcześniej od niego. Rodzice po popowrocie do kraju, zamieszkali w Warszawie, gdzie młody Zygmunt uczęszczał do IV rządowego gimnazjum, a w 1887 r. studiował w warszawskim Instytucie Muzycznym (Konserwatorium) grę na fortepianie u Rudolfa Strobla, a kontrapunkt i kompozycję u Zygmunta Noskowskiego. Studia te Bilińskiego trwały do 1893 r., w którym to roku otrzymuje drugą nagrodę na konkursie brukselskiego stowarzyszenia muzycznego „Carillon" na „Etude fantastique" na fortepian. Odtąd rozpoczyna się jego kariera muzyczna, jako pedagoga, pianisty-akompaniatora, oraz kompozytora. Występuje z koncertami w Warszawie i na prowincji; grając solo i akompaniując. W ostatnich latach dziewiętnastego stulecia rozpoczynają się największe sukcesy Zygmunta, wszystkie bowiem sale koncertowe stały dla niego otworem; występował na środowych koncertach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w salach redutowych, na koncertach Lutni, w ratuszu, w resursie Obywatelskiej, u Wioślarzy w charakterze akompaniatora, lub nawet solisty; akompaniował też na popisach znanej wówczas szkoły śpiewu Marii Sobolewskiej, a od 1905 r. objął klasę fortepianu i chóru, oraz kierownictwo muzyczne w Instytucie Głuchoniemych i Ociemniałych, w której to pracy okazał wielkie uzdolnienie pedagogiczne, oraz zrozumienie psychiki i potrzeb ociemniałych, czem zyskał wielkie uznanie u władzy swojej w osobie dyrektora Instytutu Władysława Jareckiego, oraz w gronie nauczycielskim, które powołało go na wiceprezesa Stowarzyszenia Nauczycieli Instytutu, a zwłaszcza zyskał miłość i przywiązanie swych uczniów, którzy mieli w nim zawsze życzliwego doradcę. Jednocześnie dużą popularność zyskują jego kompozycje, a zwłaszcza pieśni, które doczekały się nieraz po kilka wydań. Do jego najwięcej lubianych pieśni należały „Rozmowa" i „Niepewność" do słów Mickiewicza, „Siwy koniu" i „Między nami nic nie było" do słów Asnyka. Pieśni jego należały do stałego repertuaru Marii Kamińskiej - Latoszyńskiej, Matyldy Polińskiej Lewickiej, Ignacego Dygasa, Tadeusza Leliwy, Eugeniusza Mossakowskiego i wielu innych śpiewaków. Napisał też i wiele innych pieśni, niedrukowanych dotąd, jak „Tryptyk", i kilka innych, któremi warto, ażeby wydawcy muzyczni się zainteresowali. Pisał też pieśni dla młodzieży, jak „Hasło" do słów Edmunda Nebla, i „Pieśń młodzieży" do słów Marii Gerson Dąbrowskiej, wykonane podczas gimnastycznego święta młodzieży w parku Agrykoli dn. 8 maja 1916 r. Do użytku chóru Instytutu pisał też utwory chóralne, a nadto wiele utworów fortepianowych, drukowanych, lub też pozostałych w manuskryptach. Z tych ważniejsze „Alla gavotte", Kartka z albumu, Krakowiak, oraz preludium Des-dur op. 14, które znana propagatorka muzyki polskiej ceniona pianistka, Lucyna Robowska włączyła do swego stałego programu, a jego walce „Powiew wiosny" grywała orkiestra Filharmonii w Dolinie

Szwajcarskiej pod dyrekcją Młynarskiego. Żeby zakończyć o całokształcie jego działalności i pracy nie należy też pominąć jego działalności organizatorskiej, której dał wyraz, urządzając koncerty na rzecz niezamożnych wychowanków Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych, jak również należał do tych, co kładli pierwsze podwaliny orkiestry Instytutu.

Feliks Starczewski

SPRAWOZDANIA

LISTY JANA GALLA DO S. A. KRZYŻANOWSKIEGO W KRAKOWIE wydał prof. dr. *Józef Reiss*. Odb. z mies. „Śpiewak", Katowice 1937, str. 30.

Wydana korespondencja jednego z najlepszych polskich kompozytorów chóralnych Jana Galla, z S. A. Krzyżanowskim, właścicielem firmy wydawniczej w Krakowie, posiada dwojakie znaczenie: jako dokument i materiał przyczynkowy do określenia chronologii utworów Galla z lat 1900—1912 i jako częściowy materiał biograficzny, dający nam żywy i doskonały pogląd na Galla jako człowieka.

Gall ukazuje się nam w tych listach przede wszystkim jako człowiek wytężonej pracy, w której nigdy nie ustawał mimo nękającej go latami i tak bardzo wyczerpującej choroby. Przy tym zaś miał jedną zaletę, która jednała mu przyjaciół a zarazem pozwalała jemu osobiście zachować zawsze pogodę ducha — wśród niezbyt przeważnie przyjemnych warunków życiowych: był nią jego swoisty humor, jaki znalazł też odpowiedni wyraz we wszystkich jego listach pisanych do wydawcy S. A. Krzyżanowskiego. Listy te, jak już słusznie zaznaczył dr. J. Reiss, są „przepysznymi dokumentami humoru" w najzromaitszych odcieniach i rodzajach, jakim misternie i w kunsztowny i coraz to nowy sposób umiał przybrać jeden zasadniczo temat swych listów, tj. układy o honorarium za poszczególne utwory oddawane w nakład S. A. Krzyżanowskiemu. Ten charakterystyczny humor listów Galla sprawia, że czyta się je jednym tchem z największym zainteresowaniem. Zapewne byłoby też ciekawe poznanie i odmiennej strony humoru Galla w innej jego korespondencji, za którą opłaciłoby się może poczynić poszukiwania.

Wydanie listów Galla wypadło w 25 rocznicę jego śmierci. Jest ono pięknym przyczynkiem świata nauki do uroczystości jubileuszowych zorganizowanych we Lwowie. Przypuszczać też należy, że jest ono zarazem pierwszym krokiem do bliższego naukowego zainteresowania się twórczością doskonałego pieśniarza polskiego.

Listy Jana Galla wydał dr. Józef Reiss z jaknajwiększą starannością i poprzedził je krótkim słowem wstępnym. Wydawnictwo zdobi fotografia Jana Galla. Życzyć należy, aby Listy Galla stały się przyjemną lekturą jaknajliczniejszych śpiewaków chóralnych.

J. J. Dunicz

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA.

Ubiegły okres prawie cały upłynął w Filharmonii pod znakiem Ernesta *Ansermet*, który dyrygował trzema z rzędu koncertami piątkowymi. Niestety, nadzieje związane z tą serią występów znakomitego dyrygenta częściowo zawiodły, nie z jego winy zresztą. Na przeszkodzie znowu stanął katastrofalny poziom orkiestry filharmonicznej, z którym nie mógł nic zrobić nawet Ansermet. W rezultacie nie tylko poszczególne utwory nie były wykonane tak jak by to mógł Ansermet zrobić w normalnych warunkach, ale wogóle programy uległy gwałtownym przeróbkom i tak wybitny specjalista i propagator nowej muzyki musiał ograniczyć się do trzech pierwszych wykonań, wypełniając resztę programu utworami łatwymi i obiegowymi. Z tych „pierwszych wykonań" w Filharmonii jeden utwór, „Concertino" *Woytowicza* znamy już z zeszłorocznej premiery w „Romie". Przy tej okazji też omówiłem ten utwór obszerniej. Dwie pozostałe nowinki były na gruncie warszawskim nie lada sensacją: ostatnie dzieło Strawińskiego i wreszcie po raz pierwszy w Polsce symfoniczny utwór Albana *Berga,* jego przedśmiertny „Koncert skrzypcowy". Niestety, to od tak dawna oczekiwane zaznajomienie się naszej publiczności z twórczością czołowego przedstatwiciela szkoły 12 tonowej z wielu względów nie wypadło pomyślnie. Po pierwsze „Koncert skrzypcowy" jako utwór bardziej refleksyjny i skupiony mniej się do tego pierwszego kontaktu nadawał niż żywsze i dramatycznością ekspresji lepiej przemawiające do publiczności nieoswojonej z muzyką atonalną suity z „Wozzka" lub „Lulu". Wprawdzie motyw podstawowy „Koncertu skrzypcowego" jest tak dobrany iż pozwala na ciągłe operowanie tradycyjnymi, nie „odstraszającymi" trójdźwiękami, dzięki czemu w zakończeniu utworu „bezboleśnie" wprowadza kompozytor chorał Bacha (jest to zresztą jeden z najbardziej wstrząsających momentów Koncertu), jednakże całość niewątpliwie znajduje się w jakimś zupełnie innym świecie niż ten, do którego nasza publiczność jest przyzwyczajona. Oswojenie się z tym światem wymaga wsłuchiwania się, stopniowego wnikania w nową atmosferę dźwiękową, do czego lepiej się nadają inne utwory Berga, chwytające słuchacza przynajmniej swoją bezpośrednią i przejmującą ekspresywnością. Tajemnica owej ekspresji polega moim zdaniem na tym, że Berg w przeciwieństwie do wielu doktrynalnych „dwunastotonowców" nie tylko konstruuje lecz również umie, bez wykraczania poza tę najściślejszą jaką znamy technikę, przemawiać swoją muzyką. Toteż o ile wiele utworów dwunastotonowych można rozpatrywać jedynie jako pewne abstrakcyjne konstrukcje myślowe, których słuchając nie da się przeżyć, o tyle muzyka Berga umie poruszyć nas sama przez się, ale przez to iż w budowie jest tak do żadnej innej muzyki nie podobna, wywołuje reakcje uczuciowe jakby zdeformowane, o posmaku niesamowitości męczącej i niepokojącej, a przy tym niezwykle sugestywnej. Otóż sugestywność ta w „Wozzku" czy „Lulu" jest znacznie bardziej bezpośrednia, w „Koncercie" zaś zanadto dyskretna i ukryta, aby mogła podziałać na zgóry nieufnego słuchacza, jakim jest większość naszej

publiczności. W dodatku zupełnie nie rozumiała tej muzyki orkiestra, tak iż mieliśmy wykonanie jedynie na 40%. W tej muzyce, gdzie nie ma żadnej zbędnej nuty, żadnych ozdób dźwiękowych, a każdy ton jest koniecznym składnikiem kostrukcji, tego rodzaju wykonauie „aby zbyć" musiało oczywiście dać bardzo mętne pojęcie o utworze.

W rezultacie pierwszy kontakt naszej publiczności z muzyką Albana Berga można określić niewątpliwie jako nieudany. A szkoda. Bo to pierwsze niepowodzenie przyczyni się zapewne do tego, że bardzo nieprędko usłyszymy w Warszawie znowu jakiś utwór Berga.

Wykonawcą koncertu był skrzypek amerykański Louis *Krasner*, który zamówił ten Koncert u Berga i ma dotąd „wyłączność" wykonania. Pewno nieprędko znajdzie rywali, bo zamało jest na świecie skrzypków, którzy by decydowali się na pokonanie tak wielkich trudności, przy tak małych możliwościach osobistego popisu wirtuozowskiego.

W zupełnie inny świat wprowadza nas Suita *Strawińskiego* z baletu „Gra w Karty". Treścią tego baletu są trzy „rozdania" partii pokera. Poszczególne motywy charakteryzują poszczególne figury w kartach, a zwłaszcza dżokera, który dzięki zdolności zmiany swej postaci jest ośrodkiem nieskomplikowanej zresztą akcji. Tej żartobliwej treści odpowiada również żartobliwa muzyka. Ponieważ celem jest tu przede wszystkim dowcip muzyczny pozwala sobie Strawiński na kapryśne zmiany stylów, przeskoki od modernistycznych „kawałków" do dosłownych niemal cytat z Rossiniego, Webera i innych. Owo „rozwijanie" dawnych chwytów stylistycznych jest dosyć charakterystyczne dla utworów Strawińskiego z ostatnich lat, osiąga on na tej drodze bardzo piękne wyniki jak na to wskazuje np. „Symfonia psalmów", albo „Koncert na dwa fortepiany". Jednakże w „Grze w karty" pomimo bezprzecznie mistrzowskiej roboty i wysokiej klasy inwencji, całość wypada mniej udana i trudno ją traktować inaczej niż żart muzyczny, zresztą bardzo oryginalny i świetnie zrobiony.

Poza tymi głównymi sensacjami z programów Ansermeta na wzmiankę zasługują mało u nas znane „Wariacje na temat Haydna" Brahmsa, oraz dosyć banalny, ale zręcznie zrobiony „Konzertstück" kompozytora szwajcarskiego *Blanchet*, odegrany przez bardzo muzykalną i kulturalną pianistkę Clarę *Haskil*. Na trzecim koncercie Ansermeta solistą był wspaniały wiolonczelista francuski A. *Navarra*.

Dosyć interesująco wypadł również koncert symfeniczny prowadzony przez dyrygenta paryskiego A. *Wolffa* i zawierzający w programie m. in. „IV Symfonię" *Roussela* i mniej wartościowe „Le petit elfe" Florent *Schmitta*. Solistką była jak zawsze bardzo dobra Ginette *Neveu*, do której plusów należy policzyć również to, że unika szablonów programowych. I tym razem odegrała mało znany, ale też i nie bardzo interesujący „Koncert skrzypcowy" *Lalo*.

Bardzo dobrze wypadły w Filharmonii dwa poranki ze względu na udział doskonałych pianistek: Colette *Gaveau* i Agi *Jambor* oraz dzięki występowi utalentowanych młodych polskich dyrygentów Lucjana *Guttry* i B. *Lewandowskiego*. Z innych imprez w Filharmonii wymienić należy koncert kompozytorski *Kazury*, który nie przyczynił się do zmiany opinii o twórczości tego

kompozytora oraz Koncert religijny w Wielki Czwartek zawierający m. in. „Stabat Mater" *Pergolesego.*

Bardzo pięknie wypadł Koncert symfoniczny zorganizowany przez Polskie Radio z okazji pierwszej rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego. Poniechano szablonowego powtarzania tych samych utworów i obok „Harnasiów" wykonano przepiękne urywki z „Litanii", „Veni Creator" i po raz pierwszy w Warszawie „III-cią Symfonię" we właściwej formie, z chórami. Trudno zrozumieć, jak mogliśmy tego wstrząsającego utworu słuchać bez chórów, do tego stopnia tworzy ta część wokalna samą istotę symfonii. Przygotowanie orkiestry i chórów przez Grzegorza *Fitelberga* stało na najwyższym poziomie. Solistami byli S. *Zawadzka* i M. *Janowski.*

Z innych imprez radiowych zanotować należy udane wykonanie w sali Konserwatorium „Starej Baśni" Żeleńskiego, pod dyrekcją O. Straszyńskiego, z udziałem A. Szlemińskiej, Zabejdy-Sumickiego i innych.

Pewną sensację artystyczną stanowiło wykonanie w Kościele Ewangelickim przez kilka zespołów chóralnych pod kierunkiem K. *Hławiczki* oratorium Elsnera „Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa". Dzieło to zostało niedawno przez Hławiczkę odnalezione i odśpiewano go w stuletnią rocznicę pierwszego wykonania w tym samym kościele.

W Konserwatorium ruch koncertowy był w okresie sprawozdawczym niezbyt ożywiony. Obok dobrych i interesujących Koncertów jak recitale S. *Jarzębskiego* lub pianisty francuskiego *Maillard-Verger* i obok tak skandalicznych produkcyj jak występ W. *Rummla* (entuzjastycznie zresztą przez „dyplomatyczną" publiczność przyjmowanego) reszta recitali miała poziom przeciętny.

Polskie Tow. Muzyki Współczesnej zorganizowało w tym okresie dwie audycje. Jedna z nich należąca do cyklu Koncertów poświęconych kameralnej twórczości Szymanowskiego jako główne sensacje zawierała „III Sonatę" w wykonaniu M. *Horszowskiego* oraz pieśni Kurpiowskie na chór w interpretacji chóru *Szczepańskiego.* Szereg pieśni solowych odśpiewała p. Z. *Ortyńska.*

Druga audycja poświęcona była współczesnej muzyce angielskiej i zawierała solidny i wartościowy „Kwartet smyczkowy G-dur" A. *Baxa,* bardzo ładny i ślicznie brzmiący „Kwartet" W. *Alwyna,* nieco przydługa i niezbyt ciekawą „Fantazję" na skrzypce i fortepian N. *Demutha* oraz taniutkie „Capriccio" na wiolonczelę i fortepian H. *Murilla.*

XII Audycja Stow. Miłośników Dawnej Muzyki należała do najlepszych w tym roku, co było głównie zasługą dyrygentki Zofii *Godlewskiej* oraz tenora M. *Zabejdy - Sumickiego.* W programie utwory *Szarzyńskiego, Vivaldiego, Haendla* i innych.

Dojechał wreszcie do Warszawy sławny „Polski Balet reprezentacyjny". Występy jego poprzedzone były szeregiem animozyj i sprzecznych opinii. Nie wchodząc tu w sprawę pożyteczności samej imprezy należy tylko stwierdzić, że jej plusem jest uwzględnianie twórczości młodych kompozytorów, dostarczenie im pola pracy, którego nie znajdują gdzie indziej w Polsce, do minusów zaś zaliczyć wypadnie przede wszystkim słaby poziom techniczny zespołu baletowego, nie nadający się na reprezentację. Natomiast

jeśli chodzi o inscenizacje i choreograficzne kompozycje Niżyńskiej trudno mieć o nich jednolite zdanie, do tego stopnia różny jest poziom poszczególnych baletów. W każdym razie grubą przesadą jest podkreślanie rosyjskości tej choreografii, która bardzo rzadko dochodzi do głosu, bez porównania rzadziej niż to miało miejsce np. w niemieckiej inscenizacji „Harnasiów" w Hamburgu. Najlepiej kompozycja choreograficzna wypadła w balecie *Palestra* „Pieśń o ziemi". Trochę banału i łatwizn zawierała „Baśń krakowska" *Kondrackiego,* a pełno niedociągnięć było w „Powrocie" *Woytowicza* i zwłaszcza w zupełnie skandalicznym balecie *Różyckiego* „Apollo i Dziewczyna". Najwięcej sprzecznych opinii budziła transpozycja „Koncertu E-moll" *Chopina* na kompozycje taneczną. W zasadzie, moim zdaniem, nie było tu powodu do oburzania się, bo w naszej dobie, kiedy coraz realniejsze są próby syntezy różnych dziedzin artystycznych, próba choreograficznego ujęcia największych nawet arcydzieł nie ma w sobie cech profanacji, zwłaszcza gdy, tak jak to robi Niżyńska, interpretacja taneczna nie dąży do podłożenia pod muzykę jakiegoś wątku anegdotycznego, lecz poprzestaje na abstrakcyjnej konstrukcji choreograficznej. W zasadzie pomyślana była ta konstrukcja przez Niżyńską zupełnie interesująco. Niestety nie zostało to dociągnięte w szczegółach, co raziło zwłaszcza przez kontrast ze słusznością zasadniczego założenia. Zresztą nie wiem czy zadanie to było do przeprowadzenia. „Koncert e-moll" jest zadługim utworem dla takiego eksperymentu i zbyt wielka jest jeszcze różnica pomiędzy niewyczerpanym bogactwem środków wypowiedzi muzycznej, a wielkim ubóstwem gestów baletu klasycznego.

Jeśli chodzi o stronę muzyczną baletów, to najlepiej wypadł świetnie zrobiony balet Palestra. „Baśni Krakowskiej" Kondrackiego, muzyce bardzo baletowej, żywej i barwnej, można zarzucić mniejszą wybredność w wyborze środków. Muzyka Różyckiego była na poziomie zupełnie kompromitującym. „Powrót" Woytowicza — to jest znane już nam „Concertino', które nie nadaje się do tańczenia, a w dodatku w połączeniu z baletem zatraca swe wartości muzyczne. Dyrygował baletami bardzo dobrze M. *Mierzejewski,* doskonałym wykonawcą fortepianowej partii „Koncertu e-moll" był J. *Turel.*

Konstanty Régamey.

KATOWICE

Znowuż zaledwie kilka pozycji sprawozdania z ruchu koncertowego za miesiąc ubiegły. Odbył się IV poranek Symfoniczny Tow. Muz. oraz dwa recitale wiolonczelowe. W przeciągu ostatniego dziesięciolecia nie przypominam sobie ani jednego koncertu, wykonanego na tym przepięknym instrumencie — teraz zato w odstępie zaledwie tygodniowym — aż dwa.

IV poranek symfoniczny (Orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyr. Stefana Śledzińskiego, oraz soliści: Olga Martusiewicz, fortepian i Kazimierz Wiłkomirski, wiolonczela) zawierał w swym programie Symfonię Elsnera, Koncert wiolonczelowy Boccherini'ego, oraz Parafrazę na tematy Bogarodzicy — Włodzimierza Poźniaka. Poziom wykonania wysoki. Bardzo dobre wrażenie wywarł, Kazimierz Wiłkomirski, po raz pierwszy koncertujący na Śląsku. Również

Parafraza Poźniaka przedstawiła swego twórcę w znacznie korzystniejszym świetle, niż jego wieczór kompozytorski z jesieni ub. roku. Za to — symfonia Elsnera, mimo cały pietyzm wykonawców — nie zdołała nas do siebie przekonać.

Niezawodna batuta dr. Śledzińskiego odniosła całkowity sukces. Również na uznanie zasługuje zaszczytny udział w Koncercie (w parafrazie Poźniaka) p. Olgi Martusiewicz.

W parę dni później odbył się recital Kazimierza Wiłkomirskiego. Artysta potwierdził swą wysoką klasę, zwłaszcza w interpretacji klasyków. Również jako kompozytor (pierwszorzędny „mazurek") zdobył sobie duże uznanie. Dwa zastrzeżenia: — nie dorównywała klasie jego gry klasa jego instrumentu. Zastrzeżenie drugie — p. Wiłkomirski robi wrażenie człowieka przedwcześnie przemęczonego i wyniszczonego nadmierną pracą. Uważam za wskazane zwrócić mu na to uwagę, w nadziei, że znajdzie się na to jakaś rada.

Doskonale wywiązał się z zadania wykonawcy partii fortepianowej — prof. Aleksander Brachocki.

W tydzień później odbył się recital, nieznanego jeszcze u nas wiolonczelisty francuskiego, Maurycego Maréchal'a. Załączone do zawiadomień o koncercie wyjątki z recenzji z prasy bez mała całego świata brzmiały tak wspaniale, że nabraliśmy do nich — raczej nieufności, zwłaszcza, że pewne doświadczenia nasze za tą nieufnością wyraźnie przemawiały. Okazało się jednak, że tym razem recenzje nie były przesadne. P. Maréchal jest wiolonczelistą bardzo wysokiej klasy. Olbrzymia technika, temperament południowca o wielkiej dynamice, oraz bardzo rozległa skala talentu odtwórczego sprawiają, że tak klasycy, jak i twórcy współcześni — mają w nim wykonawcę jednako świetnego. Partię fortepianową wykonał bardzo dobrze dr. Zins.

Wspomnieć należy na zakończenie o audycji chopinowskiej w Śląskim Konserwatorium Muzycznym, która się odbyła w rocznicę urodzin Chopina (w dn. 22 lutego), wykonana siłami uczniowskimi. Młodociani wykonawcy, przedstawiciele prawie wszystkich klas fortepianu i śpiewu. wykazali niejednokrotnie szczere talenty oraz wysoki poziom techniczny, jak również właściwy kierunek pedagogiczny.

Herbert Krzok.

KRAKÓW.

Jedną z bolączek opery krakowskiej jest repertuar. Tworzy się on pod kątem widzenia: 1) gustu publiczności krakowskiej, 2) artystów robiących kasę w innych środowiskach operowych. Krytyka tego stanu rzeczy jest w Krakowie o tyle trudniejsza, że jak wiadomo opera jest przedsięwzięciem prywatnym i wątpić należy czy jakikolwiek inny przedsiębiorca inną politykę by prowadził. Idealizm musi się w tym wypadku podporządkować materializmowi. Wystawiono tedy po raz wtóry w tym roku koncertowym Rigoletto Verdi'ego. P. Zachodnik w roli księcia był lepszy niż w roli Caravadossiego. Głos przyjemny ale niewielki. Gra sceniczna żadna. P. Mossakowski w roli tytułowej sprostał należycie i z punktu widzenia aktorskiego i wokalnego. Ada Sari była jak zwykle b. serdecznie oklaskiwana. P. Mazanek w roli bandyty — dobry. P. Bułatówna w roli jego siostry — słaba.

Koncert symfoniczny „orkiestry krakowskiej" poprowadził p. O. Straszyński. Symfonia VIII Beethovena była punktem wyjścia I cz. programu, zaś koncert Rietiego II. Rieti w tej kompozycji wydał mi się autorem nie mającym wyraźnej fizjonomii: konserwatyzm z postępowością, banał z nowymi drogami wytwarzającymi się w sztuce nie stopiły się w psychice autora, tylko szły obok siebie wytwarzając bardzo niejednolite w stylu dzieło.

Typowym przykładem programu źle ułożonego jest wieczór szwedzki w sali Saskiej w d. 9 kwietnia. Złączono muzykę szwedzką z propagandą Esperanta oraz z popisem tanecznym dzieciarni. Bardzo piękna jest pieśń Rangströma pt. Noc, ładnie odśpiewana przez p. Kubiczkową. Miła sonata skrzypcowa Sjögrena została korzystnie zainterpretowana przez A. Schenkera i W. Geigera. Dużo wdzięku i zabarwienia folklorystycznego miały pieśni ludowe, pozbawione tych elementów natomiast były tańce stylizowane szwedzkie. Popis taneczny był wogóle b. słaby. Nakoniec uważam, że pieśni powinny być wykonywane albo w języku autora tekstów, albo też w języku — w Krakowie — polskim. Czy organizatorowie koncertu przypuszczają, że brzmienie tych pieśni w języku Esperanto zachęci kogo do uczenia się Esperanta? Ja śmiem wątpić.

Produkcje taneczne na estradach trwały zatem do 9 kwietnia, postno-religijne rozpoczęły się już 25 marca, tegoż bowiem dnia odbył się koncert muzyki religijnej w sali Domu katolickiego zorganizowany przez „Związek chórów kościelnych". Program b. interesujący i poważny wykonany został umiejętnie. Z mistrzów obcych słyszeliśmy arcydzieła Palestriny, Vittorii i inn., z polskich Mielczarskiego, Szarzyńskiego itd. Jako wykonawcy wystąpili Pp. Bieńkowska, Kruszewski i inn., oraz chóry: Towarzystwa Oratoryjnego muzykalnie i sprężyście poprowadzony przez p. Schmagierównę-Lataczową i Katedralny, który był starannie przygotowany przez p. Borgieła. Koncert wywarł wrażenie b. korzystne.

W d. 10 kwietnia w sali „Stowarzyszenia młodych muzyków", zaś 11 w sali Imci wystąpił zespół wokalny p. Geigera złożony z Pp. Z. Wünschowej, M. Ulakówny, A. Jelonka i W. Geigera, który wykonał dzieła religijne różnych autorów, począwszy od Palestriny skończywszy na Schubercie i od Gomółki do Moniuszki. Zespół idealnie jak na stosunki krakowskie ześpiewany, pojedyńcze głosy nie wybijały się na plan pierwszy, chyba że tego wymagała ich partia, lecz odgrywały w zespole rolę właściwą. Oprócz numerów zespołowych wykonano też fragmenty solowe b. udatnie. Trzeba przyznać, że od szlachetnego stylu Vittorii i Bacha dość niekorzystnie odbijał styl Stradelli i nawet Haydna w urywku z „Stworzenia Świata". Bardzo podobały mi się natomiast „Stabat Mater" Boccherini'ego i „Ojcze Nasz" Moniuszki.

Nie mogłem być na wszystkich audycjach organizowanych w niedziele przez Stowarzyszenie młodych muzyków, notuję więc tylko, że wystąpili na nich: p. Mikuszewski wraz ze swoim kwartetem oraz p. Underkowa (skrzypce), Pp. Hublerowa i Piltzówna (fortepian), Piszczkówna, Kaufler, Fischer i Romanowski (śpiew). Na jednej z audycji wykonano utwory „młodych" kompozytorów krakowskich.

Szkoła p. Steina organizowała wieczór Webera i Mendelssohna, zaś Konserwatorium Bacha.

Z inicjatywy Stowarzyszenia młodych muzyków odbyło się na Skałce nabożeństwo żałobne za duszę ś. p. Karola Szymanowskiego.

M. J. P.

NOWOGRÓDEK

Minął już rok od czasu, gdy w Województwie Nowogródzkim rozbudziło się życie muzyczne, pozostające przez wiele lat w uśpieniu. Stało się to dzięki znanej działaczce na polu kultury muzycznej na Pomorzu p. Stefanii Jagodzińskiej-Niekraszowej, pianistki i pełnej inicjatywy organizatorki.

To też przyjazd Niekraszowej był punktem zwrotnym dla Nowogródka— w niespełna dwa miesiące w porozumieniu z miejscowymi działaczami, zorganizowała ona pierwsze Nowogródzkie Towarzystwo Muzyczne „Lira", oraz Instytut Muzyczny Nowogródzkiego Towarzystwa Muzycznego „Lira", zatwierdzony dekretem Ministerstwa W. R. i O. P. z dn. 5 marca 1937 r. Dyrektorem Instytutu Muzycznego ministerstwo W. R. i O. P. mianowało prof. Stefanię Jagodzińską-Niekraszową. Delegatem Nowogródzkiego Towarzystwa Muzycznego, w sprawach Instytutu Muzycznego został ksiądz rektor Mieczysław Kubik.

Instytut Muzyczny już od pierwszego roku swego istnienia posiada klasy: fortepianu, skrzypiec, instrumentów dętych, śpiewu solowego i chóralnego, oraz przedmiotów teoretycznych.

Na wzór Instytutu Muzycznego w Nowogródku projektowane są nowe szkoły muzyczne w miastach Województwa Nowogródzkiego. Z inicjatywy dyr. Niekraszowej powstała już szkoła muzyczna w Baranowiczach, pod dyrekcją p. B. Chodyny. W myśl spopularyzowania polskiej muzyki i pieśni na Ziemiach Wschodnich, dyrekcja Instytutu Muzycznego organizuje co miesiąc w Sali Teatru Miejskiego *poranki muzyczne* dla młodzieży szkół średnich i powszechnych z programem twórczości polskiej.

Inowacją w Nowogródku są krótkie, treściwe prelekcje, objaśniające program każdego poranku muz. Prelekcje te wygłaszają: znany miejscowy muzyk ks. rektor Mieczysław Kubik i dyr. Stefania Niekraszowa.

Pierwszy poranek muzyczny sezonu bieżącego, którego program obejmował „Formy tańca polskiego" odbył się dn. 5 października z udziałem prof. Wacława Kochańskiego (skrzypce), dyr. St. Niekraszowej (fortepian), prof. K. Łozińskiego (akompaniament) i ks. rektora M. Kubika (słowo wstępne).

Treścią następnego poranku muzycznego z dn. 6 grudnia były „Formy pieśni". Po zagajeniu dyr. Niekraszowej i słowie wstępnym ks. rektora M. Kubika część koncertową wypełnili: prof. Instytutu Muzycznego Czesław Szenk (skrzypce), Z. Leszczyńska (śpiew) i Oktawia Żmigrodzka (akompaniament).

Trzeci poranek objął kolędy polskie w wykonaniu chóru kościelnego, pod dyrekcją J. Tutinasa. Słowo wstępne wygłosił ks. rektor Kubik.

Koncert z 13 marca b. r. dał obszerny i ciekawy program „Muzyki romantycznej i współczesnej", z udziałem: chóru Nowogródzkiego Towarzystwa Muzycznego „Lira", ks. rektora M. Kubika (fortepian), prof. H. Ka-

mińskiej (śpiew), prof. Cz. Szenka (skrzypce), O. Żmigrodzkiej (akompaniament) i dyr. St. Niekraszowej (objaśnienia programu). Frekwencja na porankach wahała się mniej więcej od 200 — 750 osób (poranki podwójne); dochód z poranków dyrekcja Instytutu Muzycznego przeznacza na cele kulturalno - oświatowe Województwa Nowogródzkiego, na rzecz Nowogródzkiego Towarzystwa Muzycznego i na stypendia dla niezamożnych uczniów Instytutu.

Prócz powyższych poranków, koncerty artystów Ormuzu, odbywające się w sali „Ogniska" i w sali Gimnazjum Państwowego, podnoszą poziom życia artystycznego w Nowogródku — słyszeliśmy tutaj Pp. St. Korwin-Szymanowską, A. Szlemińską, Draże, prof. Sztompkę, prof. Kowalskiego (wiolonczela), Szpinalskiego (skrzypce), Zabejdę-Sumickiego (śpiew), Bendera (śpiew) i Nadgryzowskiego (akompaniament). Artyści nasi szerzą swymi występami kult prawdziwej sztuki.

Wierzymy szczerze, iż władze miarodajne zainteresują się tą nową placówką kulturalno-muzyczną w siedzibie Województwa Nowogródzkiego, a finansowaną dotychczas przez dyrekcję szkoły i dopomogą do jej rozwoju — natomiast społeczeństwo nowogródzkie czynnym udziałem pomnoży wysiłki, łożone przez jednostki na podniesienie kultury muzycznej kresów wschodnich.

Janina Buniewiczówna.

POZNAŃ.

Konserwatorium poznańskie powzięło szczęśliwą myśl zbliżenia się do społeczeństwa i wtajemniczania tego społeczeństwa w sprawy muzyczne. W tym celu urządza wieczory dyskusyjne, na których omawia się różne przyjemne i nieprzyjemne objawy naszego trudnego życia muzycznego. Ażeby zebrania nie były monotonne, urozmaica się je produkcjami muzycznymi, w których dają się słyszeć nasze najlepsze siły profesorskie.

Jeśli idzie o pobudzenie zainteresowania ogółu w pożądanym kierunku, to wypróbowany ten sposób jest znakomity, bo ma w sobie coś z poufności, która wiąże i zbliża. Uczestnik takich rozmów czuje się wtajemniczonym w sprawy nie wszystkim wiadome i przez to poczuwa się do solidarności i współodpowiedzialności za nie. Zaciekawienie w mieście tymi wieczorami jest znaczne i byłoby w skutkach napewno dobroczynne, gdyby mogło być zaspokojone. Niestety, z powodu szczupłości miejsca liczba wtajemniczonych jest bardzo nieznaczna i zebrania mają charakter zupełnie kameralny. To też mijają bez tego echa, jakie mieć powinny i jakieby łatwo mieć mogły.

Na tej cząstkowej próbie widać, jak daleko sięga wpływ i autorytet instytucji, kiedy ta nie zacieśnia swej działalności do samej pedagogii, lecz stara się oddziaływać na środowisko, nadając kierunek ideologiczny w założeniach, przewodząc ruchowi muzycznemu w praktyce, skupiając koło siebie tych, którzy uprawiają muzykę nie zawodowo, i wreszcie stwarzając to bez czego w żadnej dziedzinie niema prawdziwego życia: atmosferę, zapał entuzjazm. W naszym upośledzonym na polu muzycznym kraju uczelnie muzycznie nie mogą się odosobniać — i jeszcze długo będą musiały być pro-

motorkami ruchu muzycznego zanim je zastąpi wychowana przez nie inicjatywa społeczna i doceniający wagę ruchu kulturalnego czynnik oficjalny.

Dużą pomocą mogłyby tu być np. te liczne kadry „rezerwistów", jakie stanowią nie praktykujący muzycznie absolwenci konserwatoriów, czy też wogóle dawni uczniowie. Iluż takich jest np. w Poznaniu! I jakby chętnie utrzymywali kontakt ze swoją dawną uczelnią! Dotychczas jednak jest tak, że kto kończy nie ma już z nią kontaktu.

To samo dotyczy ruchu wśród instrumentalistów-amatorów. Ruch ten, to naturalna sfera wpływów Konserwatoriów — szczególnie prowincjonalnych. I patronat nad tym ruchem to elementarny obowiązek tych Konserwatoriów. Mając tak liczne rezerwy i zaplecze, można być pewnym zwycięstwa z chwilą kiedy się podejmie jakąś słuszną i konieczną akcję.

Tyle co do wieczorów dyskusyjnych.

Drugim faktem, który poruszył umysły naszego miasta było pierwsze w Polsce sceniczne wykonanie „Harnasiów" Szymanowskiego w operze poznańskiej. Faktowi temu, o historycznym znaczeniu dla muzyki polskiej, a tym więcej dla opery poznańskiej, towarzyszył niezwykle uroczysty i podniosły nastrój, który, spontanicznie i wbrew wszystkiemu wytworzyła sama publiczność — miejscowa i przyjezdna — wypełniając teatr po brzegi.

Zainteresowanie dziełem Szymanowskiego okazywane przez widownię i gorące jego przyjęcie było dowodem, że ogół zdaje sobie sprawę z pozycji, jaką w naszej kulturze muzycznej zajmuje twórczość Szymanowskiego, choć było w tym manifestacyjnym zainteresowaniu obywateli poznańskich także dużo dumy ze swego dobrze prowadzonego i dobrze wyposażonego teatru. Zanotować to należy z zadowoleniem, bo w tej gorącej atmosferze ogólnej utonęły gdzieś owe odgłosy przekąsu i lekceważenia dla polskiego dzieła i polskiego twórcy, jakie niestety jeszcze przed samą premierą dawały się tu słyszeć.

W wykonanie muzyczne i realizację choreograficzną włożono maximum wysiłku i umiejętności. Orkiestrę prowadził dyr. Latoszewski, scenę przygotował baletmistrz Statkiewicz. Jeżeli szukać cieni na jasnym tle całości, to możnaby wysunąć niedostateczne nasilenie kontrastów w brzmieniu orkiestry, niedostateczną intensywność barwy i za niskie ciśnienie ogólne. Ale braki te mogły być skutkiem ogromnego przepracowania orkiestry, która w ostatnich tygodniach bywała zajęta nieraz od rana do nocy. Na scenie za to wymagałyby koniecznej korekty chóry i śpiew solowy. Balet robił wielkie wysiłki aby w tym bardzo skomplikowanym i tak mało tanecznym dziele wyszukać dla siebie bazę operacyjną. Jest to bardzo trudne, szczególnie jeśli się podchodzi do „Harnasi" z nastawieniem czysto baletowym. Łatwiej natomiast, jeżeli się myśli o stylizacji plastycznej.

Ale wtedy tancerze musieliby mieć inne przygotowanie, które znów nie na wieleby im się przydało w zwykłej, stosowanej robocie baletowej w operach i operetkach. I tak trudności idą w koło za sobą. Trzeba wobec tego dać spokój wybredzaniom, bo nie należy zapominać, że jest to właściwie jedyny balet w Polsce, pracujący jako tako normalnie. I tylko dzięki temu, że pracuje mniej więcej normalnie mógł się zdobyć na olbrzymi wysiłek opanowania Harnasi. Nie odbierajmy mu więc chęci do pracy.

Drugą część wieczoru wypełnił „Płomienny Ptak" Strawińskiego, którego muzyka w przeciwieństwie do Harnasi jest bardzo baletowa. Z zaciekawieniem słuchaliśmy tego młodziutkiego Strawińskiego. A szczególnie zajmującym było zestawienie z Szymanowskim. Nie trudno było jednak stwierdzić, że znacznie intensywniej działał na słuchaczy Szymanowski swą muzyką, pełną nietylko problematyki dzwiękowej ale i metafizycznej — w przeciwieństwie do ślicznego i po majstersku czynionego zdobnictwa muzycznego Strawińskiego. W baletach Strawińskiego zdażają się wprawdzie sceny o dużym nasileniu lirycznym, lub nawet dramatycznym (to ostatnie przeważnie w wynaturzonym wyrazie), są to jednak... tylko fragmenty na ogólnym tle ilustracji bardzo kunsztownego, a rdzennie rosyjskiego zdobnictwa dźwiękowego, rytmicznego i kolorystycznego. Liber generationis tego gatunku muzyki wiedzie w prostej linii przez Korsakowa i Kuczkistów do bylin, skazanij, baśni i pieśni ludu rosyjskiego, na którym to tle wyrosła i tak bujnie rozkwitła szkoła petersburska (w przeciwieństwie do „zachodników" moskiewskich, którzy się trzymali wzorów europejskich). W prawdzie Szymanowski w „Harnasiach" także dużo z folkloru korzysta, ale w rękach jego to, co ludowe zostaje twórczym wysiłkiem unarodowione (trawestując Norwida), tymczasem Strawiński w swojej twórczości rosyjskiej (którą wiemy, że oddawna zarzucił) poza folklor nie wychodzi — folklor pyszny, fascynujący, genialnie robiony — ale folklor. I zarzucił go, bo nie mógł się przezeń przebić (pomimo odmiennych pozorów) do wyżyn ogólnoludzkich.

Wykonanie muzyczne i sceniczne „Płomiennego Ptaka" szło bez wysiłku, jako że w muzyce samej niema zbyt wielkich trudności, a sceniariusz taneczny jest tak skrupulatnie ułożony, że baletmistrz ma zadanie ułatwione. Wykonanie tego dzieła podnosi również honor sceny poznańskiej, a dyrekcję tej sceny i kierownika baletu stawia w pozycji zupełnie wyjątkowej w naszym polskim życiu muzycznym.

Z koncertów symfonicznych pozostawił trwałe wrażenie Ansermet, którego Poznań pierwszy raz widział przy pulpicie kapelmistrzowskim. Nie pokazał nam żadnych nowości (powtarzał znane rzeczy ze swoich programów warszawskich), ale zajął słuchaczy tak bardzo, że po skończonym programie (bez solisty) był długo jeszcze oklaskiwany. Najbardziej udane w wykonaniu były Nokturny Debussy'ego i Bakchanalia z „Tannhäusera".

Na następnym koncercie usłyszeliśmy dosyć pobieżne wykonanie „Requiem" Mozarta. Nie można tu jednak wysuwać zbytnich pretensyj z tego powodu, że koncert odbył się nazajutrz po wyczerpującej premierze „Harnasi" i „Płomiennego Ptaka". Można najwyżej postawić wniosek, że zaraz po premierze nie należy urządzać koncertów. Chyba, że był czas na odpowiednie przygotowanie. W tym wypadku czasu nie było. Dyrygował dyr. Latoszewski.

Towarzystwo Muzyczne dało swój doroczny koncert z dosyć urozmaiconym i ciekawym programem, dyrygowanym przez dwóch dyrygentów: Poradowskiego (orkiestra) i Broniewskiego (chór i orkiestra). Nowością były „Motety Kopernikowskie" Kasserna, wykonane po raz pierwszy. Motety te pisane są bardzo dobrą techniką polifoniczną, o brzmieniu doskonałym

i utrzymanym w ramach dobrych wzorów, są jednak trudne, co znać choćby po tym, że tak rutynowany i mający świetne głosy chór Tow. Muzycznego nie mógł wszystkiego poprawnie zaśpiewać. Może zresztą nie był dostatecznie przygotowany, bo „Kantatę Wielkanocną" Bacha opanował dobrze, i gdyby nie rwane tempa, wykonanie tego utworu byłoby poza tym zupełnie dobre. Program uzupełniły produkcje orkiestry. Tow. Muz. (Torelli, Symfonia nr. 6, i Corelli, Concerto grosso C-moll). Oprócz tego śpiewał p. Łuczyński z orkiestrą Szarzyńskiego „Variendo non gravary".

Miejscowy „Bachverein" niemiecki powtórzył w tym roku „Pasję według św. Mateusza" Bacha, wykonywaną już tutaj wielokrotnie. Dyrygował Jaedecke. Poza tym szereg popisów i koncertów okolicznościowych, jak: dobrze muzycznie udany koncert w rocznicę śmierci Szymanowskiego, wieczornica słowiańska, recital fortepianowy Franciszka Łukasiewicza (którego niestety nie słyszałem), popis publiczny Konserwatorium i popis uczniów p. Padlewskiej, która jest tutaj bardzo cenionym pedagogiem.

W operze dobre i staranne wznowienie „Manru" Paderewskiego.

St. Wiechowicz.

TORUŃ.

W ostatnim okresie sprawozdawczym działo się w naszym życiu muzycznym bardzo niewiele: popis (wewnętrzny) uczniów Konserwatorium P. T. M. w końcu stycznia, audycja kameralna i jeden publiczny popis uczniów tej samej uczelni na początku marca, to bilans — nawet w naszych warunkach— skromny, jak na okres 2 miesięcy. Najbliższą imprezę większych rozmiarów (koncert orkiestry symfonicznej P. T. M.) zapowiedziano dopiero na koniec marca. — Widocznie zaniechano urządzenia poważniejszych koncertów z obawy przed pustą salą, jako że groźnym konkurentem wieczorów muzycznych w tym okresie jest — karnawał. Obawy te były uzasadnione: wyżej wspomniane nieliczne imprezy były stosunkowo słabo frekwentowane. Konserwatorium P. T. M. korzystając też z karnawału samo urządziło publiczną zabawę taneczną, nie bardzo jednak udaną. Taka impreza winna na naszym terenie być nie tylko dla wychowanków szkoły okazją dla kilkugodzinnego bawienia się. Chodzić tu winno o nawiązanie i tą drogą również jak najżywszego kontaktu z szerszym społeczeństwem. Tego kontaktu i pewnej — powiedziałbym — autoreklamy nasze Toruńskie uczelnie muzyczne narazie w znacznym stopniu jeszcze wciąż potrzebują. Takie już są nasze warunki, że m. in. i tą drogą urabiać sobie trzeba „opinię publiczną", której przecież lekceważyć zupełnie nie można.

Z obu wymienionych produkcyj uczniowskich pierwsza była audycją zamkniętą (wykonawcami byli uczniowie klasy fortep. pp. Kurpisz-Stefanowej i Chojeckiego, klasy klarnetu p. Łuczyna, klasy skrzypiec p. Wojciechowskiej oraz kl. fletu); drugi zaś publiczny popis dał w przydługim, bo blisko trzy godziny trwającym programie, przegląd wszystkich prawie klas instrumentalnych (prócz uprzednio wymienionych: klasy fortep. p. Sztompki, skrzypiec p. Stefana, wiolonczeli p. Kowalskiego, oraz klasy śpiewu p. Drexler-Pasławskiej i chóru konserwatoryjnego pod dyrekcją dyr. Perkowskiego. Poziom produkcji był, jak to zwykle bywa w tych wypadkach, nie równy, uzależnio-

ny zresztą w znacznej mierze od materiału uczniowskiego. Choć tych „występów" oceniać nie można zwykłymi kategoriami estrady koncertowej, lecz raczej zestawiając wyniki ostatnie w zestawieniu np. z popisami poprzednimi i z uwględnieniem przypuszczalnych możliwości, stwierdzić musimy, że niektórzy wychowankowie — zwłaszcza z klasy fortep. i skrzypiec — pozwalają rokować dobre nadzieje. Do bliższego omówienia tych spraw powrócić wypadnie może z końcem bieżącego roku szkolnego, z okazji ostatniego popisu uczelni.

Audycja kameralna z lutego — zawierająca sonatę fort. op. 32 nr. 2 Beethovena i sonatę G-dur op. 78 Brahmsa (wykon. pp. Łasińska — fortep. i Wojciechowska — skrzypce) stała na dobrym poziomie. Transmitowała ją Rozgłośnia Pomorska

Publiczne życie muzyczne Torunia przeto w ostatnim czasie z konieczności prawie zamarło. Można było więc z tej racji zwrócić się frontem do prowincji i ją nieco pobudzić do czynnego życia na polu muzyki. Pom. Towarzystwo Muzyczne jako jedno ze swych zadań wzięło na siebie krzewienie kultury muzycznej na prowincji pomorskiej przez założenie filii swej instytucji, uczelni muzycznych, urządzanie koncertów publicznych itd. Zadanie w naszej rzeczywistości niewątpliwie nie łatwe. P. T. M. wprawdzie podjęło już konkretną akcję w tym kierunku i założyło swe filie w kilku mniejszych miastach na Pomorzu, realne efekty tego są jednak słabe. Placówki te nie wykazują należytej działalności. Okazuje się, że ten odcinek pracy to jeden za słabszych punktów w działalności P. T. M., które główną troską otacza swą uczelnię i orkiestrę symfoniczną. Należałoby zatem więcej energii włożyć w pracę nad życiem muzycznym głębszej prowincji i to nietylko nad należytym zorganizowaniem oddziałów P. T. M., ale również nad stworzeniem sieci filii uczelni muzycznej, która to sprawa przedstawia się jeszcze gorzej. Nie łatwym to u nas, ale realizować to trzeba koniecznie; tylko z większą przedsiębiorczością i w szybszym tempie, niż dotąd. Przy dobrej organizacji i odpowiednim podchodzeniu do społeczeństwa praca ta może się nawet okazać wdzięczniejszą, niż się to na pozór wydaje. Podam przykład, z pewnością nie odosobniony: w pewnym mieście pomorskim odległym o 70 od Torunia a liczącym kilkanaście tysięcy mieszkańców, ogłoszono nieoficjalnie wiadomość, że istnieje możność założenia szkoły muzycznej, filii toruńskiego konserwatorium P. T. M. Grono nauczycielskie i instrumenty dałby Toruń, a więc poziom szkoły zagwarantowany! Miasto miało tylko zaofiarować lokal z bezpośrednimi (skromnymi) świadczeniami. Zainteresowanie tą sprawą — szczególnie ze strony młodzieży i to nawet z dalszych okolic — wielkie. Prowizoryczne obliczenia prywatne, dokonane tylko wśród młodzieży trzech miejscowych szkół średnich, pozwalały przewidywać, że ilość młodzieży, reflektującej na naukę w tej ewentualnej przyszłej szkole muz. znacznie przekroczyłaby cyfrę minimalną, potrzebną do założenia takiej uczelni. W rezultacie — szkoły nie założono. Miasto i powiat, choć rozumiały potrzebę i rację istnienia tej szkoły (to zawsze wszyscy — rozumieją!) nie mogły się zdobyć nawet na skromny wydatek na lokal. Wielkie przeto było rozczarowanie w społeczeństwie a zwłaszcza u młodzieży. — Jakież to poważne okazje się zaprzepaszcza! Takie uczelnie mogą mieć ogromne znaczenie dla umuzykalnienia prowincji. I kto w tych niedociągnięciach ponosi winę? Czy tylko społeczeństwo

i jego ciała reprezentacyjne w małych miastach? — Czy Pom. Tow. Muz. nie mogłoby i nie powinno więcej uwagi poświęcić tym sprawom i bardziej zwycięsko je rozwiązywać?!

*

Do powyższego sprawozdania, nie wiele mam do dorzucenia. W ciągu ostatniego miesiąca sprawozdawczego poza jednym koncertem, urządzonym przez Orkiestrę symfon. Pom. Tow. Muz., nic się na polu muzycznym ważnego nie działo.

Wymieniony koncert zawierał dzieła: Schuberta — Symfonię niedokończoną, Mozarta — Koncert skrzypcowy G-dur w wykonaniu Zdz. Roesnera, Haydna symfonię 13. G-dur ,uwerturę Haendla do op. „Salomon", wreszcie kilka utworów solowych na skrzypce w wykon. Z. Roesnera. Dyrygował — Lucjan Guttry. Wykonanie przeciętnie dobre, choć nierówne we wszystkich punktach programu, orkiestra nasza ma jeszcze dużo trudności do pokonywania, by dojść do należytego zgrania się i osiągnąć powoli własne oblicze, tym więcej, że nie wszystkie jeszcze pozycje w naszej orkiestrze są należycie obsadzone.

Dobre wrażenie zrobił solista zyskując wielki aplauz. — Poza tym cisza. — Najbliższy a zarazem ostatni w tym sezonie koncert całej orkiestry symf. zapowiedziany jest na koniec maja. Tymczasem realną formę zaczynają przybierać plany budowy gmachu Filharmonii Pomorskiej im. Karola Szymanowskiego w stolicy Wielkiego Pomorza. Gmach ten ma mieścić w sobie uczelnię muzyczną, wielką salę koncertową i koncentrować całokształt życia muzycznego na Pomorzu. Budowa gmachu ma być rozpoczęta z wiosną roku bieżącego.

Leon Witkowski.

WILNO.

Nawiązanie stosunków dyplomatycznych z Litwą miało być dla Wilna niezwykle korzystne pod względem kulturalnym. Wilno zacznie oczywiście „promieniować" w imię ekspansji kultury polskiej. Jak na razie cała ekspansja kulturalna kończy się na słowach wzgl. na projektach wyjazdu na Litwę operetki wileńskiej i chóru Dana. Ale cóż te zespoły mają wspólnego ze sztuką?

W Wilnie dalej cicho i głucho. Po dniach podniecenia w pamiętnych dniach marcowych wróciliśmy do szarej beznadziejności. Od czasu do czasu słyszymy, że ktoś się interesuje sprawami kultury Wilna, które przecież winno „promieniować"; od takiego zainteresowania niewiele jednak przyjdzie. „Przyślemy wam balet, przyślemy jeszcze jakąś imprezę, urządzimy zjazd taki lub inny" — oto co mówią szanowni opiekunowie. Tymczasem za te przesyłki dziękujemy, chcielibyśmy raczej produkować coś u siebie na miejscu. Bo tylko wtedy możemy wziąć na barki odpowiedzialność za polską kulturę artystyczną Wilna i za jej zaborczość.

Aby spełnić zadania w zakresie muzyki, należy poczynić następujące kroki:

1) *upaństwowić Konserwatorium muzyczne w Wilnie* i stworzyć w ten sposób placówkę dostatecznie wyposażoną w środki działania i w ludzi. Bez wybitnych artystów niema wogóle mowy o jakimś ruchu muzycznym;

2) *rozbudować szkolnictwo muzyczne na wileńszczyźnie.* Otworzyć przede wszystkim szkoły w Augustowie i Suwałkach oraz zająć się na serio Instytutem w Grodnie, który z trudem wegetuje. Placówki muzyczne służyć winny jednocześnie jako ogniska całokształtu zagadnień artystycznych danych miast;

3) stworzyć w Wilnie przy pomocy P. Radia *stałą orkiestrę symfoniczną;* odbiurokratyzować rozgłośnię wileńską i uniezależnić ją maksymalnie od centrali warszawskiej, nie liczącej się niejednokrotnie zupełnie z potrzebami lokalnymi;

4) dążyć do stworzenia krótkiego chociażby sezonu operowego. Tego rodzaju kroki mogłyby po jakimś czasie wzmocnić tętno muzycznego Wilna. Jeśli to nie nastąpi, należy mocno wątpić czy owa spodziewana „ekspansja kultury polskiej z Wilna" będzie miała miejsce; chyba że nie i to ku uciesze Litwinów, którzy tryumfalnie będą wskazywać na to, że Wilno kultury polskiej nie posiada wzgl. posiada ją w tak małym stopniu, że nie jest wstanie ją nawet nazewnątrz przejawić.

Wracając do właściwej kroniki należy stwierdzić, że w ogólnym bilansie w sezonie tegorocznym większą część ruchu muzycznego skupił u siebie Klub Muzyczny. Akcję koncertową opierał przede wszystkim na elemencie krajowym, sprowadzając do Wilna głównie artystów polskich. Gościli: Drzewiecki, Dubiska, Kisewetter, Guttry, Rybicki, Śledziński i in. Zanotować też wypada powstanie Kwartetu smyczkowego Klubu Muzycznego w składzie: Ledóchowska, Rözlerowa, Frydman i Rözler. Kwartet robi duże postępy dwukrotny występ na audycjach klubu daje daleko idące nadzieje.

Dział „zagraniczny" spoczywał w ręku Dyrekcji Teatrów miejskich. Zanotować wypada kilka wartościowych koncertów m. in. G. Neveu, Thelmy Reiss ., J. Hunta, A. Hermelina, M. Münza, Uninskiego i in. Teatr „Lutnia" urządza od czasu przedstawienie operowe, cieszące się dużą frekwencją. Szkoda tylko, że dyrekcję przedstawień powierza stale kapelmistrzowi p. Rubinsztejnowi, który do środków ekspresji kapelmistrzowskiej włączył nieużywany dotąd sposób wytupywania taktu nogą o podium! Rewelacyjne inowacje p. Rubinsztejna należy coprędzej opatentować.

irma.

Z WYBRZEŻA.

Jeśli chodzi o życie muzyczne Gdyni i Gdańska w ostatnich 2 miesiącach, to stwierdzić trzeba, że ilość imprez muzycznych zmniejszyła się bodaj do minimum. W Gdyni oprócz koncertu *Wandy Wermińskiej,* nawiasem mówiąc, niezbyt udałego, b. duże zainteresowanie wzbudził popis uczniów gdyńskiej *Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina.* Poziom produkujących się uczniów przeszedł najśmielsze oczekiwania, zwłaszcza jeśli chodzi o klasę skrzypiec (usłyszeliśmy 2 koncerty Vivaldiego, Wieniawskiego, Brucha, Mendelssohna i inne).

Dyr. Szkoły p. *Zdzisław Roesner* przygotowuje obecnie orkiestrę uczniowską do koncertu religijnego.

W Gdańsku, Nowym Porcie i Sopocie wystąpili znani śpiewacy: *Irena Gadejska* (sopran) i *Konrad Żelechowski* (baryton) i przyjęci byli życzliwie

przez ludność polską w Wolnym Mieście, wykazując dużą kulturę muz. i piękne głosy.

Rezygnujący po 5-cio letniej blisko pracy ze stanowiska profesora Konserwatorium Muzycznego Macierzy Szkolnej w Gdańsku znany skrzypek p. *Zdzisław Roesner* grał na pożegnalnym recitalu utwory Tartiniego (tryl diabelski), Mozarta, Zarzyckiego, Młynarskiego, Szymanowskiego, Kochańskiego i innych.

O posadę tę stara się obecnie skrzypek p. Wacław Niemczyk.

Kaszuba.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ.

I. WALNE ZEBRANIE CZŁONKÓW T. W. M. P. odbyło się 3 kwietnia b. r.

Omawiano na nim całokształt działalności Towarzystwa za rok 1937 zamykający jednocześnie 10-lecie wydajnej i pożytecznej pracy tej instytucji.

Bogata w plony *akcja wydawnicza*, rozpoczęta zeszytem pieśni Moniuszki ukoronowana została wydaniem partytury i układu fortepianowego „Strasznego Dworu". Realizację tej doniosłej inicjatywy umożliwił Fundusz Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego, a odpowiedzialną pracę redakcji tego pomnikowego wydawnictwa wykonał K. Sikorski. Układ fortepianowy opracował J. Lefeld. Sztych i druk został powierzony firmom krajowym („Styl" w Krakowie i „Fletnia" w Warszawie), które wywiązały się ze swego zadania w sposób godny uznania.

Dzięki zasiłkom Min. W. R. i O. P. prowadzona była systematyczna akcja *rozpisywania* utworów symfonicznych na głosy.

„Muzyka Polska" (miesięcznik—organ T. W. M. P.) pozyskała współpracę niemal wszystkich wybitniejszych muzyków polskich. Systematyczny wzrost prenumeratorów świadczy o niewątpliwym zainteresowaniu, które budzi pismo wśród czytelników.

Wydawana również pod redakcją B. Rutkowskiego *„Gazetka Muzyczna"* spełnia rolę pisma muzycznego dla młodzieży.

Popularny już dziś w Polsce ORMUZ *(Organizacja ruchu muzycznego* z roku na rok rozszerza swą działalność. Zadaniem jego jest decentralizacja muzyki i budzenie zamiłowania do niej wśród młodzieży. W 4-ym roku swej działalności ORMUZ przekroczył już liczbę 2.000 koncertów i audycyj zorganizowanych dotychczas przezeń na prowincji. (Obszerne sprawozdanie z działalności ORMUZu ukaże się w lipcowym numerze „Muzyki Polskiej"). Na Walnym Zebraniu dokonano wyboru nowych władz Towarzystwa. Oddawna nurtująca potrzeba skoordynowania i wzmocnienia wysiłków stolicy i prowincji dla przeprowadzenia rozszerzających się zamierzeń i planów Tow. Wyd. M. P., znalazła swój wyraz w nowym ugrupowaniu Zarządu, do którego weszli: K. Sikorski (Warszawa)—prezes, T. Szeligowski (Wilno) — sekretarz, M. Jaworski (Warszawa) — skarbnik, P. Perkowski (Toruń), S. Wiechowicz (Poznań), B. Rutkowski (Warszawa) — zastępca, dokooptowany do Zarządu, redaktor „Muzyki Polskiej" i „Gazetki Muzycz-

nej", W. Laski (Warszawa) — zastępca. Kierownictwo ORMUZu i biura powierzone zostało T. Ochlewskiemu.

Do Komisji Rewizyjnej zostali wybrani:

Teodor Zalewski, Stefan Lidzki-Śledziński, Feliks Starczewski, zastępca— Olgierd Straszyński.

Do Sądu Koleżeńskiego:

B. Woytowicz, M. Kondracki, J. Lefeld, St. Golachowski, B. Sidorowicz.

W końcowych rezolucjach Walne Zebranie uchwaliło złożyć specjalne podziękowanie dotychczasowemu Zarządowi, a zwłaszcza prezesowi T. Zalewskiemu, który w ciągu 10-ciu lat istnienia Towarzystwa położył wielkie zasługi w ustaleniu pierwszych zrębów instytucji i wywalczeniu jej należnego stanowiska w muzyce polskiej.

II. OBECNE PRACE WYDAWNICZE:

1. Po wydaniu partytury i wyciągu fortepianowego „Strasznego Dworu" przystąpiono do druku *głosów orkiestrowych*. Ukażą się one w sprzedaży już na jesieni.

2. *Chopina:* Nokturn i Largo (nieznane i niewydane dotąd, a odnalezione i opracowane przez dr. L. Bronarskiego) — ukazały się już w druku.

3. *Pękiela:* „Missa pulcherrima" (jedno z najwybitniejszych dzieł dawnej muzyki polskiej) w opracowaniu X. H. Feichta i X. W. Gieburowskiego zeszyt XVII Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej wydana już została w partyturze. Wkrótce ukażą się w sprzedaży głosy.

4. *Popławskiego Marcelego:* Temat z wariacjami (nagrodzony na konkursie Tow. W. M. P. w kwietniu 1937 r.) jest już wysztychowany. Wkrótce będzie wydrukowany.

5. *Szałowskiego Antoniego:* Uwertura — oddana jest do sztychowania.

Z kolei będą wydane:

6. *Palestra Romana* — Kwartet smyczkowy.

7. *Szałowskiego Antoniego* — Aria i Burleska na wiolonczelę i fortepian. Sonatina na klarnet i fortepian. Trio na obój, klarnet i fagot.

8. *Ekiera Jana* i *Lefelda Jerzego* — Utwory fortepianowe.

9. Z dawnej muzyki polskiej będą wydane „Fantazje" na smyczki i organy Mikołaja Zieleńskiego (z „Communiones").

III. W „MUZYCE POLSKIEJ"

Na skutek ustąpienia na własną prośbę p. S. Kisielewskiego — sekretariat „Muzyki Polskiej" objął tymczasowo p. F. Kęcki.

IV. „GAZETKA MUZYCZNA".

Zawieszona tymczasowo — dla opracowania przez odpowiedni Komitet pod przewodnictwem B. Rutkowskiego jej planu — będzie ukazywać się systematycznie co miesiąc od września 1938 r.

V. „ORMUZ".

W kwietniu odbyły się następujące objazdy na prowincji:
Płock i Gostynin — koncerty i audycje (w programie m. in. Kwintet Zarębskiego) w wykonaniu „Kwartetu Polskiego" (E. Umińska, T. Jaworski, M. Szaleski, Z. Adamska) z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej.
Kielce — Koncert z udziałem E. Umińskiej, E. Bendera, J. Szamotulskiej.
Radom, Chełm, Skarżysko — koncerty i audycje — J. Draże, M. Zabejda Sumicki, S. Nadgryzowski i E. Bender, T. Kowalski.
Łódź, Zgierz, Kalisz — audycje (w programie Ravel i Szymanowski) — S. Jarzębski i I. Garztecka.
W Warszawie oprócz normalnych audycyj w szkołach dla młodzieży gimnazjów odbyły się 2-ga i 3-cia audycje — koncerty w Filharmonii z udziałem Orkiestry Symfonicznej F. W. pod dyr. O. Straszyńskiego. (Karłowicz: Rapsodia litewska) i Henryka Sztompki (Paderewski: Fantazja polska i utwory fortepianowe Chopina).

KRONIKA

POLSKA

Lwów.

We Lwowie wykonano na ostatnim koncercie symfonicznym po raz pierwszy utwór symfoniczny p.t. „Etiudy symfoniczne" lwowianina Tadeusza *Majerskiego*, profesora klasy fortepianu w konserwatorium P.T.M. we Lwowie.

*

Muzeum historyczne m. Lwowa otrzymało na skutek ostatniej woli ś.p. D. Totha, znanego na terenie lwowskim miłośnika muzyki polskiej, wielki zbiór pamiątek osobistych i archiwariów, związanych z lwowskim okresem życia i działalności *Stanisława Niewiadomskiego* oraz jego kontaktu z najwybitniejszymi postaciami ówczesnego polskiego świata muzycznego i literackiego.

Pomorze.

Miasta pomorskie odwiedza trupa baletowa *F. Parnella*. Zespół skromny, składający się z pięciu wykonawców i akompaniatora - fortepianisty. Program niewybredny.

Poznań.

W dniu 9 kwietnia Poznań przeżywał wzniosłe i niezapomniane chwile: dzięki usilnym staraniom dr. Z. Latoszyńskiego dzieło *Karola Szymanowskiego* „Harnasie" po raz pierwszy na scenie polskiej ukazało się w całym swym blasku, przepojonym genialnością kompozytora. — Prowincja dała piękny przykład stolicy.

*

Stefan Bolesław *Paradowski* ma na ukończeniu „Piątą symfonię"; wiadomym jest, że „Czwarta" została wydana drukiem w poznańskiej firmie nakładowej K. Rozynka i grywana jest często zagranicą.

*

Chór Nauczycielski pod batutą Wł. *Raczkowskiego* śpiewał na dzielnicowym koncercie Poznania szereg polskich utworów na mieszany zespół ze

współudziałem A. Tomkiewiczówny, R. Haysinga i Kossakowskiego.

*

Feliks *Nowowiejski* pracuje obecnie nad kompozycją Koncertu wiolonczelowego z „passacaglią" w finale. Premierę zapowiada na jesień b.r. W tym też roku usłyszymy jego „Pracę i rytm" — niedawno ukończoną symfonię na wielką orkiestrę z fortepianem.

*

W auli uniwersyteckiej w Poznaniu dnia 23 kwietnia odbył się koncert monachijskiej orkiestry symfonicznej, która pod dyrekcją Adolfa *Mennericha* wykonała Moniuszki uwerturę koncertową „Bajkę", Schuberta „Symfonię h-moll i Ant. Brucknera „Czwartą symfonię Es-dur" (romantyczną) w wydaniu pierwotnym.

Ruda Śląska.

W ostatnich dniach marca odbył się w Rudzie Śląskiej, położonej nad samą granicą niemiecką, koncert kompozytorski St. Kazury, w którym pod dyrekcją Teodora Hoffmanna wykonano oratorium „Morze" i „Słońce". Wykonawcami byli: robotniczy chór mieszany „Słowiczek" z Rudy Śląskiej, składający się ze 100 osób, orkiestra symfoniczna Tow. Muz. z Katowic i soliści Pp. Elżbieta Jefimcewa (sopran), oraz Leopold Janicki (tenor).

Osiągnięty sukces artystyczny chóru „Słowiczek" jest słuszną nagrodą za niemały trud, jaki podjął robotnik śląski poświęcając wolne chwile po ciężkiej i znojnej pracy, dla osiągnięcia jak najwyższych wartości polskiej kultury muzycznej.

Warszawa.

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej w dniu 21 kwietnia zorganizowało *V-ty koncert z cyklu koncertów poświęconych twórczości Karola Szymanowskiego.* W programie: III Sonata na fortepian, Mazurki, Pieśni kurpiowskie na chór mieszany oraz szereg pieśni solowych, m.in. „Rymy Dziecięce".

VI-ty koncert poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego odbędzie się dnia 19 maja b.r.

*

Dnia 10 kwietnia zmarła w Warszawie *dr. Bronisława z Wójcików Keuprulian*, przeżywszy 48 lat. Ukończyła ona uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie, a od r. 1919 do 1925 była st. asystentką Instytutu Muzykologicznego tegoż uniwersytetu. Dr. Bronisława Keuprulian ogłosiła m.in.: „Johann Fischer von Augsburg (1646 — 1721) als Suitenkomponist" (1922 r.); „Szkice muzykologiczne" (1923 r.); „O polifonii Chopina" (1929 r.); „Un disciple de Jean Baptiste Lully: Johann Fischer" (1929 r.); „Melodyka Chopina" (1930 r.); „Elemante des Volks liedes in Chopins Melodik" (1933 r.) i t.d.

*

Odbyło się walne zebranie członków Sekcji im. Mieczysława Karłowicza Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Po przyjęciu sprawozdania ustępującego Zarządu, odbyły się wybory do nowego Zarządu, w którego skład weszli: Władysław Fabry, jako Prezes Sekcji, wybrany przez Komitet Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, oraz z wyboru na zebraniu Sekcji: Belina - Skupiewski Stefan, Brzozowski Wacław, Grąbczewski Feliks, Kęcki Feliks, Siekierski Józef, Śniadecki Henryk, Ziółkowski Ignacy.

Na zebraniu tym wystąpiono z inicjatywą podjęcia przez Sekcję *sprawy budowy pomnika Mieczysława Karłowicza.*

Zebranie gorąco poparło ten projekt.

Konkurs muzyczny.

Polska Rada Kultury przy Gminie Polskiej Związku Polaków w Gdańsku ogłasza konkurs na pieśń na chór mieszany 4-głosowy lub męski 4-głosowy a capella lub kantatę na chór mieszany 4-głosowy i orkiestrę symfoniczną lub smyczkową (bez głosów wokalnych solowych). Warunki konkursu są następujące:

1. Czas trwania utworu 2 — 7 minut.

2. Wartościowy tekst poetycki o treści związanej ściśle z Gdańskiem i jego stosunkiem do Polski wzgl. z morzem polskim lub ostatecznie poprostu o treści patriotycznej.

3. Utwór nie powinien być zbyt trudny i zbyt skomplikowany, gdyż przeznaczony jest dla chórów o poziomie przeciętnym wzgl. dla orkiestr o skromnych możliwościach wykonawczych.

4. W utworach z orkiestrą zespół orkiestry nie powinien przekraczać następującego składu: 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety (B lub A), 2 fagoty, 2 — 4 waltornie, 2 trąbki, 3 puzony (ewtl. tuba), perkusja, zespół smyczkowy. Pożądany jest raczej zespół mniejszy (t.zw. „Odeonowski"): 1 — 2 flety, 1 obój (ad libitum), 2 klarnety, 1 fagot (ad lib.), 2 waltornie, 2 trąbki, 1 puzon, perkusja, zespół smyczkowy. Możliwe jest użycie jedynie orkiestry smyczkowej (z fortepianem lub bez).

5. Udział w konkursie brać mogą jedynie kompozytorzy narodowości polskiej.

6. Do konkursu zgłaszać można utwory już wykonywane publicznie, jednakże dotąd nienagrodzone i niewydane.

7. Partytury nadesłanych utworów powinny być napisane czytelnie i dokładnie. Utwory z orkiestrą nadsyłane w formie wyciągów fortepianowych nie będą dopuszczone do konkursu.

8. Utwór musi być opatrzony godłem (pseudonimem); nazwisko, imię i adres kompozytora znajdować się muszą w załączonej kopercie, opatrzonej tym samym godłem.

9. Ustalone są następujące 3 nagrody: 1) zł. 250.-, 2) zł. 150.-, 3) zł. 100.-, które mogą być przyznane zależnie od wartości utworu, zarówno za pieśń a capella, jak i za kantatę na chór z orkiestrą. Sąd konkursowy nie będzie przeprowadzał w tym względzie specjalnego podziału.

10. Termin nadsyłania utworów upływa w dniu 10 maja 1938 r.

11. Utwory nadsyłać należy pod adresem: Dyrektor K. Wiłkomirski,, Przewodniczący Komisji Muzycznej Polskiej Rady Kultury, Gdańsk, Am Olivaertor 2/4 — Konserwatorium Muzyczne Macierzy Szkolnej.

12. Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi dnia 6 czerwca 1938 w drugim dniu Zjazdu Śpiewaczego VI Okręgu Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych w Gdańsku.

13. Skład sądu konkursowego:

Dyr. K. Wiłkomirski — przewodnicz.
Prof. J. Maklakiewicz
Prof. Stanisław Wiechowicz
Tadeusz Tylewski — Prezes VI Okr. Pom. Zw. Śpiew.
Prof. Aleksander Dulin
Dr. Sz. Pilecki
Prof. Stefan Wasiak.

14. Utwory nagrodzone stają się wyłączną własnością Polskiej Kultury w Gdańsku.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

W Wielki Czwartek, przed mikrofonem w Sottens (Szwajcaria) stanął

dyr. Henryk *Opieński* wraz ze swym zespołem *„Motet i Madrygał"*. Wykonane zostały psalmy.

*

W sali Akademii Muzycznej św. Cecylii w Rzymie odbył się koncert, poświęcony twórczości *Karola Szymanowskiego*. Program koncertu składał się z najcenniejszych dzieł wielkiego kompozytora polskiego. Wykonawcami byli: śpiewaczka P. Diconi, skrzypek Brengola oraz kwartet włoski.

*

W radiu kopenhaskim odbył się *polski koncert*, pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga.

*

Dyr. Zygmunt *Latoszewski* otrzymał ostatnio zaproszenie na koncert orkiestry filharmonicznej w *Berlinie*. Koncert ten odbędzie się jeszcze w bieżącym sezonie koncertowym i transmitowany będzie przez radio niemieckie. Dr. Latoszewski dyrygował niedawno z wielkim powodzeniem koncertem symfonicznym w *Monachium*.

*

Witold Małcużyński wystąpił z recitalem fortepianowym w *Lille*. Na program złożyły się utwory Chopina i Beethovena. Dzienniki miejscowe umieściły bardzo pochlebne recenzje.

*

Dnia 7 kwietnia radio w *Lahti* (Finlandia) dawało koncert muzyki polskiej. W programie między innymi figurował *Chopin*, Etiuda op. 10, Grande valse brillante i Polonez A-dur.

ANGLIA

W muzeum brytyjskim, pomiędzy pliką starych papierów, kupionych jeszcze w r. 1882 na licytacji przez muzeum brytyjskie, odnaleziono drogocenny rękopis *Haendla* i wiele innych nieznanych pieśni *wielkich mistrzów niemieckich*.

*

W Londynie od pięciu lat zauważyć się daje dążenie do zajęcia przodującego stanowiska w świecie muzycznym. W lecie 1939 r. odbędzie się 5-tygodniowe *Święto Muzyki*. — Współudział swój zgłosiły: Opera „Covent-Garden", londyńska orkiestra filharmoniczna, brytyjskie radio, wyższe szkoły muzyczne i agencje koncertowe.

BELGIA

W Brukseli zmarł młody kompozytor *Albert Huybrechts* w wieku lat 39. Był on jednym ze znanych przedstawicieli młodej szkoły belgijskiej. Albert Huybrechts urodził się w Dinant 1899 r.; był on wnukiem (z bocznej linii) słynnego wiolonczelisty Franciszka Servais'ego. Studia muzyczne ukończył w konserwatorium brukselskim. Pozostawił po sobie m.in. następujące utwory: Sonatę na fortepian i skrzypce (nagroda Coolidge w Waszyngtonie), Kwartet smyczkowy (nagroda Valley w Kaliforni), Serenadę na orkiestrę.

FRANCJA

Z okazji dwudziestoletniej rocznicy śmierci *Claude Debussy'ego* odbył się w paryskiej sali Chopina dnia 25 marca *festival muzyczny*. — W programie m. in. trzy sonaty, cykl utworów p.t „En blanc et noir" na dwa fortepiany— na cztery ręce.

*

Dnia 25 października b.r. przypada stuletnia rocznica urodzin *Jerzego Bizet'a*, twórcy „Carmen". W związku z tą rocznicą opera paryska przygotowuje nową wystawę oper tego kompozytora.

*

Odsłonięcie popiersia *Saint Saens'a*, kompozytora francuskiego, nastąpiło niedawno w Operze paryskiej. Odsłonięcia dokonał prezydent Francji, Lebrun.

ITALIA

Pietro *Mascagni* pracuje obecnie nad nowym dziełem, które ma ukończyć w r. 1940. Spośród nadesłanych manuskryptów, autor „Rycerskości wieśniaczej" wybrał libretto Maria Ghisalberti p. t. „I bianci e i neri" (Biali i czarni). Jest to tragedia z czasów odrodzenia i przedstawia epizod słynnych walk między Gibelinami i Welfami, we Florencji i Pistoi.

*

Święto majowe 1938 r. we Florencji zacznie się 28 kwietnia wznowieniem „Simone Boccanegra" Verdiego. Drugim dziełem będzie „Aida" pod kierownictwem Victora de Sabata. Radamesa śpiewa B. Gigli.

Nowoczesna muzyka włoska operowa jest reprezentowana przez Francesco *Malipiero*, którego operę „Antonius i Cleopatra" ostatnio wystawiono.

*

Teatr wenecki La Fenice wystawi w dniu 21 kwietnia op. „Don Carlos" *Verdiego.*

MONACO.

Premiera p.t. „Bajki Andersena" z muzyką Edwarda *Griega* odbyła się ostatnio w Operze w Monte Carlo.

NIEMCY.

W ciągu ostatnich pięciu lat orkiestry niemieckie zasłużyły się dobrze *nowej kulturze niemieckiej* zarówno w Niemczech, jak i za granicą.

Ilość tych orkiestr znacznie wzrosła: W 1933 r. liczba ich wynosiła 118 (5.182 członków), a w 1937 r. — 144 (7.198 członków).

*

We Frankfurcie n/M. odegrany został koncert na fagot i orkiestrę *Kreutzera*, pod dyrekcją Ericha Seidlera.

*

Opera ludowa w Berlinie wystawiła „Trubadura" *Verdiego* w nowej inscenizacji.

*

Walter Zöllner, organista kościoła św. Mikołaja i nauczyciel konserwatorium w Lipsku, na zaproszenie ryskiego związku nauczycieli - muzyków, dał szereg koncertów w Rydze, wykonywując z powodzeniem dzieła dawnych mistrzów oraz dzieła Hoyera, Davida i Regera. — Zöllner koncertował również w Królewcu i tamtejszych rozgłośniach państwowych.

*

W końcu kwietnia, w Teatrze miejskim w Karlsruhe w ramach „Jugosłowiańskiego Tygodnia" wystawiona będzie pod dyrekcją dr. Himmighofena po raz pierwszy po niemiecku opera „Ero, der Schelm", której autorem jest jugosłowiański kompozytor *Jakub Gotowac.*

*

„Tydzień Świąteczny" teatru w Gera rozpoczęty został udatnym wznowieniem widowiska „Ein ganzer Kerl" Petra Bucha, następnie „Don Carlos" Verdiego, „Maria Stuart" Schillera, a także po raz pierwszy wystawiono „Yolantę" Czajkowskiego.

*

W Hamburgu odegrany będzie koncert fortepianowy f-moll tamtejszego kompozytora i pianisty, *H. Hermannsa.*

*

Amelia Nikisch, wdowa po słynnym dyrektorze orkiestry w Gewandhausie, zmarła w Lipsku, gdzie przez dłu-

gie lata cieszyła się wielkim powodzeniem jako śpiewaczka miejscowej opery. Żyła 75 lat.

WĘGRY

Jury Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego w Budapeszcie przyznało pierwszą nagrodę autorowi hymnu, który ukrył swe nazwisko. Muzykę do tegoż hymnu skomponował *Geza Kudela*. Utwór będzie wydrukowany w 250.000 egzemplarzy.

Z. S. R. R.

Igor Strawiński pisze obecnie *„Concerto da camera"* na piętnaście instrumentów.

*

W Paryżu zmarł *Teodor Szalapin*, słynny rosyjski śpiewak operowy. — Ostatni raz Szalapin występował w Warszawie, w „Borysie Godunowie" Mussorgskiego.

OD REDAKCJI.

I. J. Paderewski nadesłał do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej pismo, które w całości poniżej podajemy:

Riond-Bosson. Morges, Suisse, 19 kwietnia 1938.

DO TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ
w WARSZAWIE.

Szanowni Panowie,

Za łaskawie przesłany mi wyciąg fortepianowy opery „Straszny Dwór" St. Moniuszki najgorętsze składam dzięki.

Przy tej sposobności proszę Komitet Redakcyjny o przyjęcie wyrazów szczerego uznania dla pietyzmu z jakim dzieło opracowano pod względem muzycznym.

Graficznie wydawnictwo przedstawia się jak najlepiej.

Z wyrazami wysokiego szacunku

(—) I. J. Paderewski.

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej wielce ceni sobie i należytą wagę przykłada do słów uznania, wyrażonych przez Mistrza I. J. Paderewskiego, i ze swej strony składa Mu najserdeczniejsze podziękowania.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

V

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU CZERWCA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	M a j	Zeszyt V (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

PRZEMÓWIENIE POSŁA DR. LEONA SURZYŃSKIEGO.

Dn. 24 kwietnia r. b. na uroczystej akademii w Teatrze Narodowym w Warszawie z okazji poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Związków śpiewaczych i muzycznych poseł dr. Leon Surzyński wygłosił niezwykłej wagi przemówienie. Odbiega ono od komunałów i pięknych słów, jakie w takich wypadkach zazwyczaj wygłaszają dygnitarze i przedstawiciele organizacyj. Dr. Surzyński dał nam w swoim przemówieniu syntezę najważniejszych, najistotniejszych potrzeb i niedomagań polskiej kultury muzycznej. Jest to śmiałe spojrzenie w oczy naszej rzeczywistości kulturalnej.

Cieszymy się, iż w ten sposób zaczynają przemawiać członkowie naszych Izb ustawodawczych, cieszymy się, iż nurtują wśród nich podobne myśli. Brakło nam tego. Nawoływania muzyków do ratowania naszej kultury muzycznej, do wzmacniania jej fundamentów, nie znajdywały dotąd głębszego oddźwięku w społeczeństwie naszym, szczególnie nie znajdywały one zrozumienia w sferach rządzących. Oświadczenia członków rządu i jednostek, mających wpływ na bieg naszego życia państwowego, dotyczące spraw kulturalnych przywykliśmy uważać za konieczne w tych wypadkach zwroty retoryczne. Nie wnosiły wszak one żadnych konkretnych poczynań.

Przemówienie posła dr. Surzyńskiego chcemy uważać za symptomatyczne. Wydaje się nam, iż jest ono skutkiem narastającej w sferach nawet nie muzycznych, świadomości potrzeby

rozwiązania szeregu zagadnień organizacji naszego życia muzycznego. Sprawy muzyczne stają się już dla wielu aktualnymi problemami kulturalnymi.

Wierzymy również, iż mowa posła dr. Surzyńskiego nie przebrzmi bez echa i że wyda dobre rezultaty.

Podajemy ją tutaj w całości:

„Zebraliśmy się aby uczcić fakt poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. Ponad 100.000 rzesza śpiewaków zorganizowana w Związkach krajowych i na emigracji uzyskała wspólny, widoczny symbol. Jest to znów jeden krok naprzód na drodze zjednoczenia narodu polskiego i to w dziedzinie zaniedbanej i niedocenianej, w dziedzinie kultury narodowej.

Polski ruch śpiewaczy może z dumą spojrzeć wstecz na swój dorobek artystyczny i społeczny. W ciemnej nocy niewoli spełnił ruch śpiewaczy rolę katakumb życia narodowego.

W b. Kongresówce i w Małopolsce przyjął przed wojną ruch śpiewaczy formę elitarną. Znakomite zespoły śpiewacze osiągały wysoki poziom artystyczny. W Zachodniej Polsce, zgodnie z potrzebami dzielnicy, miał ruch śpiewaczy charakter masowy — powszechny. Obiektywny historyk walk o niepodległość i o zachowanie tężyzny ducha narodowego w czasie niewoli, przyzna pieśni polskiej i zorganizowanemu pieśniarstwu zaszczytną rolę.

W Odrodzonym Państwie stanęły organizacje śpiewacze przed nowymi zadaniami. Powołano do życia szereg związków śpiewaczych na terenach nie objętych ruchem śpiewaczym. Stworzono nadrzędną organizację: Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. Zorganizowano ruch śpiewaczy na emigracji. Podniósł się poziom artystyczny produkcji chóralnej, wzmógł się ruch wydawniczy kompozycji chóralnej, ulepszono metody pracy artystycznej w związkach śpiewaczych. Osiągnięcia te są nikłe, jeśli jako obywatele 34 milionowego państwa porównamy z wynikami pracy podobnych, względnie mniejszych państw w Europie. Wyniki te są mimo wszystko radosne jeśli uwzględnimy brak zrozumienia i przychylności szerokich sfer inteligencji polskiej, oraz popatrzymy na efekty zorganizowanego śpiewactwa, jako stworzone

w 90 proc. przez naszych maluczkich, przez robotników, chłopów, ludzi ciężko na chleb pracujących, a nawet bezrobotnych. Zadajemy pytanie, czym jest w Polsce zorganizowany ruch śpiewaczy — jakie są jego zadania i cele?

Jako śpiewacy zorganizowani w Zjednoczeniu jesteśmy jedyną masową kadrą działaczy na odcinku muzycznym. Jesteśmy masowym pionem polskiej kultury muzycznej. Jesteśmy masową organizacją przysposobienia muzycznego Narodu Polskiego. Bierzemy na siebie od strony społecznej dobrowolnie odpowiedzialność za całokształt polskiej kultury muzycznej, na równi z profesjonalnymi muzykami. Jesteśmy rezonansem społecznym tego co muzyka polska objawia jako wykładnik geniuszu Narodu.

Stoimy na dzisiejszej Akademii w obliczu nowego sztandaru całego śpiewactwa polskiego.

Sztandar ten jest symbolem nie tylko idei, lecz i symbolem walki.

Źle spędziliśmy chwilę uroczystej akademii, gdybyśmy poprzestali na recytowaniu kadzidłowych frazesów. Nasze pokolenie jest pokoleniem budowniczych Polski. Każda działalność, także społeczna i kulturalna, musi znaleźć w wielkim programie budowania sił i potęgi Polski swe miejsce i swe przeznaczenie.

Rola i posłannictwo ruchu śpiewaczego jest jasno określona. Jeśli szukać będziemy określenia kultury muzycznej w Narodzie i Państwie polskim, to znajdziemy następującą definicję, jako powszechnie uznaną i przyjętą:

„Polska kultura muzyczna winna być wykładnikiem geniuszu narodowego. Musi ją łączyć ściśle działanie z kierownictwem Państwa. Muzyka może wypełnić swe wysokie posłannictwo tylko w oparciu o właściwości i potrzeby ducha polskiego. Wyrastając z rodzinnego podłoża i kierując się jego potrzebami, zachowa muzyka polska, swą odrębność kulturalną, cechującą wszystkie nieśmiertelne dzieła. Muzyka tak pojęta, będąc źródłem duchowych wartości narodu, winna być przez Państwo otoczona troskliwą opieką“.

Tak mniej więcej wygląda oficjalny stosunek Rządu i społeczeństwa do problemu muzyki narodowej. Niestety wygląda tak tylko w teorii. W praktyce — w życiu codziennym, odbiega daleko i to bardzo daleko od nakreślonego powyżej ideału.

Mówimy często, że ostać się możemy tylko jako potężne mocarstwo. Czujemy wszyscy, że żyjemy w dynamicznym okresie dziejów ludzkości. Czujemy, że nadchodzą lata próby. W skłóconym chórze narodów pragniemy zdobyć własny donośny głos. Pragniemy być podmiotem, a nie przedmiotem idących ku nam przemian. Jeśli tak jest, to dążyć musimy do uzyskania cech narodu pełnowartościowego, mogącego wykazać się harmonijnym rozwojem zdobyczy technicznych i kultury duchowej.

Ustaliliśmy pewną pozornie słuszną hierarchię celów. Mówimy: dbajmy naprzód o rozwój kultury materialnej, niech Polska zbroi się, robi kapitalne inwestycje gospodarcze, buduje samochody i szosy. Gdy osiągniemy wysoki poziom pomyślności gospodarczej, to wartości kulturalne spadną jak dojrzały owoc z drzewa.

Nic więcej błędnego ponad taki sposób rozumowania. Państwa o wielkim dynamiźmie, jak Niemcy i Włosi, inaczej pojęli rolę Państwa w odniesieniu do kultury narodowej. Czynny stosunek tych państw do problemu kultury, przyniósł zyski kulturalne i społeczno - polityczne. Nie chcę zasmucać uczestników dzisiejszej uroczystej akademii, malowaniem obrazu rzeczywistości na odcinku kultury muzycznej. Powiedzmy sobie jesteśmy — biorąc pod uwagę liczebność naszego Narodu — na szarym końcu narodów cywilizowanych.

Wstyd kulturalnemu Polakowi podjąć dyskusję na tematy kultury muzycznej z reprezentantem jakiegokolwiek narodu europejskiego... prócz Albanii. Przypomnę tylko, że w 34-milionowym państwie ma stolica trudności w utrzymaniu Opery i Filharmonii. Przypomnę, że Wilno, Kraków, Lwów, Katowice, Bydgoszcz, Łódź nie mają stałych oper i stałych orkiestr symfonicznych. Wskażę na stan szkolnictwa muzycznego. A wreszcie Minister Oświaty ma w budżecie na całe Państwo i na cały rok 65.000 złotych na muzykę!!!

Nie będę pomnażał przykrych i zawstydzających przykładów. Jako śpiewacy, jako społeczni działacze na odcinku kultury muzycznej, najżywiej odczuwamy te trudności!

W obliczu tego sztandaru — tego symbolu idei i walki — podnosimy pod adresem Rządu i społeczeństwa polskiego głos przestrogi. Jeśli się stwierdza powszechnie, że sztuka jest jednym z wykładników geniuszu narodu i, że w wychowaniu i rozwoju społeczeństwa ma zasadnicze znaczenie, to chcemy i żądamy,

aby to stwierdzenie nie miało charakteru teoretycznego. Chcemy i żądamy, aby z tego stwierdzenia wyciągnięto dla pożytku narodu i państwa praktyczne konsekwencje. Dla przygotowania Polaka do jego trudnych obowiązków obywatelskich i żołnierskich nie starczy, jak to się u nas dzieje, jednostronne wychowanie fizyczne. Morale żołnierza i obywatela, zależy w krytycznych momentach nieraz w wyższym stopniu od potęgi jego uczuć. Dla osiągnięcia tych wartości chcemy i żądamy, aby muzykę i szczególnie śpiew włączono w sposób intensywniejszy i integralny do ogólnego systemu wychowawczego.

Śpiew zbiorowy i muzyka, są najskuteczniejszą i najuczciwszą ponad grupową i ponad stanową platformą łączącą Polaków, wyszlachetniającą uczucia zbiorowe, oraz pogłębiającą moralność publiczną.

W cieniu tego sztandaru rozpoczniemy walkę, o poważne i odpowiedzialne traktowanie śpiewu i muzyki w Polsce. Można z nami współpracować albo z nami walczyć. Stanowiska nijakiego nie przyjmujemy. Nie ścierpimy tego, aby ludzi, którzy ofiarnie poświęcają się tej idei, pozbywano frazesami, obietnicami i łaskawym dygnitarskim poklepywaniem po ramieniu!

Walczyć będziemy z objawami zwyrodnienia pewnych warstw inteligencji polskiej, która spotyka się z kulturą muzyczną przez odtańczenie żydowskiej tandety muzycznej w dancingach, a poza tym zaspakaja swe potrzeby kulturalne przy brydżu. Walczyć będziemy o zrozumienie odpowiednie ważności spraw kultury muzycznej w rządzie Rzeczypospolitej.

Rozpoczęliśmy starania w kierunku ustawodawczego unormowania spraw kultury muzycznej w Polsce.

Czujemy piękno i potęgę polskiego folkloru i pieśni ludowej, mamy nieograniczone możliwości pracy społeczno - muzycznej, wśród najszerszych warstw społeczeństwa i wśród młodzieży. Rozumiemy jako obywatele odpowiedzialni, wielkie znaczenie artystyczne jak i społeczne i państwowe tej pracy.

Wierzymy, że zwycięstwo idei naszej da dopiero Narodowi Polskiemu cechy Narodu pełnowartościowego.

Pod sztandarem dzisiaj poświęconym pójdziemy do walki o Polskę lepszą, szlachetniejszą, rozśpiewaną i śpiewem zbratanąą! I stanowczo oświadczam: Zwyciężymy!"

Dr. Henryk Opieński.

NOWE WYDANIE „STRASZNEGO DWORU" S. MONIUSZKI.

Spoglądając na solidnie i pięknym sztychem wydane dwa tomy partytury orkiestrowej oraz wyciąg fortepianowy „Strasznego Dworu" trudno opędzić się niemiłemu wspomnieniu sprzed kilku lat, kiedy to po nadzwyczajnym sukcesie *„Halki"* w *Bernie szwajcarskim,* dyrekcja tamtejsza opery zwróciła się do naszego Poselstwa pragnąc za jego pośrednictwem otrzymać: materiał orkiestrowy i d w a n a ś c i e wyciągów fortepianowych „Strasznego Dworu" aby móc tę operę wystawić już w następnym sezonie... I wtedy z wielkim zakłopotaniem, podobnie zresztą jak się to stało w rok później w *Berlinie,* należało się tłumaczyć, że nie tylko nie istnieje „na razie" sztychowany materiał orkiestrowy ale że wogóle niepodobieństwem byłoby zmobilizować w całej Polsce kilkanaście, w handlu zupełnie wyczerpanych, wyciągów fortepianowych tej opery Moniuszki... „Wstyd, żena i reszta" — jakby powiedział Chopin. Ale też dzięki tym żądaniom zagranicznym mogło Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej uderzyć na alarm i dzięki zrozumieniu ważności sprawy przez dyrektora S. Michalskiego otrzymać zasiłek na to, ratując honor naszej kultury, wydawnictwo. Ciesząc się zatem niewymownie z tego radosnego faktu, smutno nam, przy tej okazji, stwierdzić opłakany stan naszych operowo-wydawniczych stosunków. Nie chodzi tu już o porównanie z Niemcami lub Francją (gdzie taki np. Massenet przygotowując do wystawienia swoje opery, miał zwyczaj pracować w oddanym mu do dyspozycji gabinecie u wydawcy Hengela; instrumentowane na poczekaniu arkusze partytury zabierał mu spod ręki sztycharz) ...ale nie tak daleko szukając spójrzmy na Czechów: wyciągi fortepianowe oper wszystkich czeskich kompozytorów, bez względu na to, czy były często, mało (np. trzy tomy Trylogii Zdenka Fibicha: Hippodamia) lub nawet wcale nie grywane, zapełniają składy wydawnicze *Umieleckiej Besedy,* to jest Towarzystwa artystyczno - literackiego, które zwłaszcza w czasach przedwojennych spełniało te zadania wydawnicze, których handlowo kalkulujące firmy podjąć się nie mogły — ale które inteligencja

czeska uważała za niezbędną daninę na ołtarzu kultury narodowej. Wracając do „Strasznego Dworu" pragnęlibyśmy też uważać jego wydanie nie za zjawisko sporadyczne, ale za chwalebny i szczęśliwy początek, szczęśliwy nie tylko ze względu na zagranicę, ale i dlatego, że posiadamy nareszcie materiał, który udostępni przestudiowanie w szczegółach tego dzieła Moniuszki — co pożytecznym zwłaszcza będzie dla domorosłych niedowiarków. — Czas już bowiem najwyższy skończyć z tą opinią o „zaściankowej", nie stojącej na „europejskiej wyżynie" muzyce autora „Halki", opinii rozpowszechnionej zwłaszcza wśród mniej lub więcej modernizujących snobów, czas załatwić się z płytkimi sądami o „prymitywnej technice kompozytorskiej" i „słabej instrumentacji" Moniuszki. Tym ostatnim sędziom polecam szczególnie przestudiowanie *partycji orkiestrowej* „Strasznego dworu" i przekonanie się tak o umiejętności i celowość różnych efektów kolorystycznych, jakie umiał z orkiestry wydobyć Moniuszko, jak o przejętej niewątpliwie od *Aubera* (ulubionego kompozytora operowego Moniuszki) lekkości instrumentacji — tam oczywiście, gdzie tego dla odpowiedniej charakterystyki zachodziła potrzeba (należy tu podkreślić znakomite wyzyskanie pizzicata). — Żądanie od Moniuszki barwności kolorytu orkiestry, na wzór — choćby współczesnego mu Berlioza — mija się zupełnie ze *zrozumieniem stylu* oper Moniuszki; starać się zaś przeróbkami ten koloryt przejaskrawiać, to tak jakby chcieć przemalowywać obrazy Juliusza Kossaka na kolory à la Picasso. Orkiestra Moniuszki brzmi doskonale, tylko trzeba to wszystko co jest w partyturze — wypracować i uwypuklić. — Wiem coś o tym z własnego doświadczenia, kiedy stanąwszy w roku 1906-ym przed orkiestrą Teatru Wielkiego dla dyrygowania próbą „Halki" mogłem skonstatować, że przy nieustannym „popularnym" wykonywaniu tej opery, połowa instrumentalnych efektów została zupełnie zagubioną; a przypomniało mi się to moje wrażenie, kiedy, słysząc doskonale przygotowaną orkiestrę na premierze „Halki" w Bernie szwajcarskim, mogłem wraz z niewtajemniczonymi słuchaczami oddać sprawiedliwość pełnej i barwnej instrumentacji tej opery. — A jeżeli ma być mowa o zaściankowatości techniki kompozytorskiej autora „Strasznego Dworu" to proszę o uważne przestudiowanie kłótni myśliwskiej (Finale II-go aktu); zbiorowa ta scena (sekstet i dwa chóry) jest arcydziełem techniki wo-

kalno - zespołowej, która może śmiało stanąć obok najlepszych pomysłów — współczesnych Moniuszce — kompozytorów francuskich i niemieckich, Wagnera nie wyłączając. Nowe wydanie „Strasznego Dworu" nie było jednak sprawą tak prostą jakby się mogło wydać niewtajemniczonemu. Chodziło bowiem o ustalanie autentycznego tekstu partytury orkiestrowej na mocy szkicu (a więc nie definitywnego rękopisu) własnoręcznego Moniuszki oraz kilku odpisów używanych w operach: warszawskiej, lwowskiej i poznańskiej. Fakt, że sam Moniuszko przygotowywał i dyrygował premierą swej opery nie ułatwiało bynajmniej poszukiwań, istnieje bowiem możliwość, że już przy czytanej próbie liczył się Moniuszko z możliwością wprowadzenia pewnych zmian, jak to możemy wnioskować z bileciku zapraszającego Wilhelma Troszla na pierwszą próbę orkiestry. „Jutro — pisze Moniuszko dnia 24 sierpnia 1865 roku — przystępuję do prób *orkiestrowo - ołówkowych*. Potrzebuję koniecznie, aby życzliwe zdanie ze stanowiska słuchacza mnie przestrzegało... prócz nas dwóch i orkiestry nikogo nie będzie". Tekst tego bileciku tłumaczy się jasno; chodziło przede wszystkim o ewentualne skróty i o kontrolę brzmienia orkiestry, ewentualne wprowadzenie pewnych zmian. Takiej jednak partytury, w której by widoczne były ślady próby o ł ó w k o w e j „Strasznego Dworu", nie znamy. Możemy więc przypuszczać, że żadnej interwencji ołówkowej w partyturze nie było potrzeba lub że ewentualne korektury zostały w kopiach partytur, odrazu przy ich przepisywaniu, według wskazówek Moniuszki, uwzględnione. Praca nad ustaleniem tekstu muzycznego „Strasznego Dworu", jaką podjął komitet wydawniczy, opierała się na następujących źródłach wymienionych w przedmowie, umieszczonej na czele partytury orkiestrowej i wyciągu fortepianowego: 1) Szkic całej opery (bez Intrady) na fortepian i głosy wokalne z tekstem (rękopis Moniuszki, ze zbiorów Sekcji im. Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego). 2) Partytura orkiestrowa całej opery bez głosów wokalnych (rękopis Moniuszki ze zbiorów Tow. Muzycznego w Krakowie). 3) Partytura orkiestrowa Mazura, bez partii chóralnej, (rękopis Moniuszki ze zbiorów Sekcji imienia Moniuszki j. w.). 4) Partia chóralna Mazura z tekstem a bez towarzyszenia instrumentalnego (rękopis Sekcji im. Moniuszki j. w.). Ponadto jako źródła pomocnicze służyły odpi-

sy, z których wykonywano „Straszny Dwór" w Operze Warszawskiej, Lwowskiej i Poznańskiej oraz odpis znajdujący się w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Chronologia powstania „Strasznego Dworu" przedstawia się następująco: z daty położonej na rękopisie libretta pióra Jana Chęcińskiego dowiadujemy się, że pracę tę ukończył autor dnia 14-go stycznia 1862 roku. Musiał już przecież wcześniej do muzycznych szkiców opery zabrać się Moniuszko, skoro już 13 września 1861 roku pisała do niego z Paryża Pani Rzyszczewska: „Życzę teraz szczęścia i odwagi współpracownikowi Strasznego Dworu — może za lepszych a nie oddalonych czasów ujrzymy nowy utwór ten, chlubę przynoszący naszej narodowej scenie". Pani Rzyszczewska oraz jej mąż mający duże stosunki w Paryżu patronowali Moniuszce w jego staraniach o wystawienie jednej z jego oper na scenie Opèra Comique w Paryżu; Moniuszko miał przede wszystkim na myśli „Halkę" — dyrekcja opery proponowała „Verbum Nobile" — na co znowu Moniuszko zgodzić się nie chciał; wiadomo też, że do przedstawienia którejkolwiek z oper Moniuszki nad Sekwaną nigdy nie doszło.

Wracając do Strasznego Dworu, należy — jako drugą wiadomość o pracy nad tą operą — wymienić, umieszczoną przez J. Sikorskiego w czerwcowym numerze „Pamiętnika muzycznego i teatralnego" z 1862 roku, notatkę o „nowym tekście operowym p. Chęcińskiego do którego p. Moniuszko muzykę dorobił". To określenie w czasie przeszłym było jednak wiadomością przedwczesną, ponieważ zadaje mu „dementi" wiadomość pochodząca wprost od Moniuszki. Jest to znany list do Ilcewicza pisany 28 listopada 1863 roku z następującą wiadomością: „Ciągłe zdrowie tylko cieszy i praca, do której, jako jedynej pocieszycielki, wróciłem z zapałem po długim wypoczynku i wczoraj, jednym tchem od początku trzy akty „Strasznego Dworu" ukończyłem". — Te słowa Moniuszki zbyt dosłownie interpretowane przez A. Polińskiego, pozwoliły mu na przypuszczenie, że istotnie jednego dnia Moniuszko trzy akty opery skomponował! — co byłoby oczywiście fizycznym niepodobieństwem; owo „ukończenie" sygnalizowane przez Moniuszkę było niewątpliwie wykończeniem i dopełnieniem, rewizją, już w ciągu roku 1862 — jak na to wskazują poprzednie świadectwa — pisanej muzyki. A nawet po tym „ukończeniu" potrzeba było ów szkic jeszcze przeglądać i opracowywać —

SPIS RZECZY.

skoro do instrumentacji zabrał się Moniuszko dopiero w czerwcu 1864 roku. Rok też z górą upłynął zanim po ukończeniu instrumentacji, po sporządzeniu kopii głosów orkiestrowych mógł się Moniuszko zabrać do owej „ołówkowej" próby; potem jednak rzeczy już szły pospiesznym trybem*) i w miesiąc później można było oznaczyć dzień premiery na 28 września.

Nowość Moniuszki wystawiona została przez najlepsze siły opery: Zbigniew (W. Troszel), Stefan (Dobrski), Miecznik (Kozieradzki), Maciej (Köhler), Skołuba (Prohazka), Hanna (Dowiakowska), Jadwiga (Hessówna), Cześnikowa (Majeranowska), reżyserował Matuszyński, chóry przygotował Meller, dekorację malował Groński.

Prasa przyjęła „Straszny Dwór" bardzo życzliwie ale bez entuzjazmu i bez szerszych analitycznych rozbiorów; bolesny nastrój niedawno zlikwidowanego powstania zaznaczał się wówczas w pismach warszawskich skąpymi wiadomościami o sztuce. W każdym razie Moniuszko był kontent i po trzecim przedstawieniu donosił Ilcewiczowi, że „zwycięstwo stanowcze", ale równocześnie i o tym, że „obecnie „Straszny Dwór" zawieszony przez matkę naszą cenzurę..." Zakaz, który wkrótce został zniesiony. Jedną tylko słabą stronę opery odczuwał Moniuszko: libretto! wskazują na to dalsze słowa wspomnianego listu: „Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w *librecie bez życia* wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania..." Jeżeli też „Straszny Dwór" wytrzymał zwycięsko próbę lat przeszło osiemdziesięciu — i do dziś dnia przemawia do nas czarującym muzycznym językiem to oczywiście nie dzięki wątłej, z opowiadań Wójcickiego zaczerpniętej, osnowie, ale dzięki samej *muzyce,* dzięki jej „obiektywnej" wartości, której żadne przemiany językowe i stylistyczne, jakie od tych dawnych czasów zaistniały w gramatyce i składni muzycznej, umniejszyć nie są i nie będą w stanie.

P. S. Skład Komitetu redakcyjnego, który opracował nowe wydanie „Strasznego Dworu", był następujący: prof. Kazimierz Sikorski (przewodniczący), Dr. Zygmunt Latoszewski, prof. Je-

---

*) W połowie sierpnia pisze Moniuszko do Ilcewicza *„uczę na gwałt* „Strasznego Dworu" abym przed najazdem Włochów mógł wypchnąć choć parę razy..."

rzy Lefeld, Marian Mrozowski, Dr. Henryk Opieński, Dr. Julian Pulikowski, Teodor Śledziński (b. kapelmistrz Opery Warszawskiej). Wyciąg fortepianowy — w doskonałej formie, sporządził Jerzy Lefeld.

Dr. Stanisław Zetowski.

LEGENDA Z CZASÓW WIELKIEJ WOJNY O SERCU SZOPENA.

W ukazującym się w Brukseli podczas niemieckiej okupacji urzędowym organie, najprawdopodobniej „Brüsseler Zeitung" — mieliśmy w ręku tylko interesujący nas wycinek, znajdujący się u ks. Staicha w Krakowie — z 1915 r. w nr. 208, w pierwszym dodatku umieszczono niedługi wiersz Herberta Eulenberga (poety u nas zupełnie nieznanego) p. t. „Do serca Szopena" (An das Herz Chopins), wyprzedziwszy go następującym objaśnieniem genetycznym: „Przy odwrocie z Warszawy Rosjanie unieśli do Moskwy serce niemieckiego kompozytora Szopena, dotąd w Warszawie przechowywane". Ta charakterystyczna aneksja Szopena nie irytuje nas dzisiaj wcale, bo pamiętamy jeszcze jak daleko sięgały apetyty zaborcze Niemców we wszelkich dziedzinach w czasach istotnie wspaniałych zwycięstw oręża niemieckiego. Apostrofa do serca Szopena Eulenberga w dość swobodnym polskim przekładzie brzmi następująco: „Niezaznające spokoju serce, w genialnych wzlotach unosiłoś się pod błękity; zbyt wcześnie oddzieliłoś się od ducha, gdyż nie mogłoś pogodzić się z rzeczywistością. Serce, dzisiaj jeszcze zakłócają ci twój spokój. Z ojczystego miasta, dla którego płonęłoś jak żadne inne z ojczystego miasta, które cię strzegło jako najświętszej relikwii, w urnie przemocą uniesiono ciebie potajemnie. Wyrwano z nurtu dziejowych wydarzeń narodu, które ty przeżywałoś każdym drgnieniem; kraj, w którym jedynie krótko za życia przebywałoś, musisz teraz po śmierci znów z goryczą rzucać. Okrutne czasy, w których nawet serce artysty z przystani gorąco upragnionej wyrwano, jeśli już wobec nas żywych, jesteście bezlitosne w szafowaniu bólem i cierpieniami, przynajmniej umarłym, życiem znużonym, dajcie niezamącony spoczynek".

Autor, jak widać z tego drobnego urywku twórczości, był doskonale obeznany z polskim mitem o Szopenie, z rolą kompozytora w narodzie, które to wiadomości rozrzucone umiejętnie po wersetach potęgują nastrój i patos.

Wiadomość o uwiezieniu serca Szopena przez cofających się z Warszawy Moskali, zupełnie omal dotychczas nam nieznana, podnieciła nasze pobudliwe zainteresowanie, zwłaszcza że w roczniku 1915 paryskiej „L'Illustration" natrafiliśmy na analogiczny wiersz znanego poety francuskiego Edmunda Rostanda p. t. „Serce" (wszedł później w wydawnictwo kompletu poezyj), który powstał na wiadomość, że przed wkraczającymi do Warszawy Niemcami uniesiono potajemnie z warszawskiego kościoła św. Krzyża serce Szopena w srebrnej urnie. Ten utwór Rostanda na terenie Krakowa rozpowszechnił nieco przekład W. Zechentera w 1927 r., zamieszczony w literackiej części programu premiery Cyrano de Bergerac w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie; w 1937 r. był oddeklamowany podczas audycji radiowej poświęconej francuskiej poezji...

Treść zwięzła wiersza Rostanda tak się przedstawia: butny oficer pruski w rozwalonym przez armaty polskim zamku gra na fortepianie utwory Szopena. Gra mu czegoś dzisiaj nie idzie; „gra, bez sensu i bez rady", choć doskonale zgłębił tajniki muzyki Szopena. Brak grze „serca Szopena", dlatego ona mrozi pustką. Nagle wchodzi kirasjer i melduje: „Nieznana serce (Szopena) wzięła dłoń, kiedy z Warszawy uciekali". Więc razem wzięli preludia, nokturny... I oto grający w wyobraźni widzi, jak jakiś rycerz legendarny w miesięcznej mgle gna pośród nocy przez stepy, unosząc urnę z sercem Szopena, zakrytą skórą pantery. On wie, że to co unosi, to nie tylko serce Szopena, ale

To nieśmiertelny święty Graal,
To romantyzmu uczuć kwiecie.
Wielkiej, dostojnej Polski serce
Wieczyście żywe w żarze krwi.

Serce, które nigdy nie umiera.

Te dwie notatki, coprawda przekazane w poezji, która buja nader często w podniebnych krainach fantazji, posłużyły nam za podstawę do dalszych badań bądź co bądź ciekawego pro-

blemu. Acz nie żywiliśmy głębszego przeświadczenia, że istotnie korzenią się w warstwicach prawdy, przecież jako już częściowo bodaj rozpowszechnione, domagały się o naukową interpretację, o zbicie — ewentualne uzasadnienie.

Autopsja w Kościele św. Krzyża w Warszawie wykazała dobitnie, że o żadnym naruszeniu schowku z cenną relikwią nie mogło być mowy, że serce Szopena w 1915 r. nie mogło być stąd zabrane i gdzieindziej przewiezione. Mimo takiego naocznego skonstatowania — naukowe badania wymagają ścisłości i wyczerpania istniejących dowodów — zwróciliśmy się w 1935 r. do ówczesnego księdza proboszcza parafii św. Krzyża Jana Lorka (obecnie ks. biskupa), z prośbą o informacje w rozwiązywanej kwestii. Ksiądz proboszcz był uprzejmy przesłać nam list z 23 listopada 1935 r. o następującym brzmieniu: „W odpowiedzi na list z 20 b. m. mogę z całą odpowiedzialnością uspokoić WPana Doktora, że Rosjanie nie zabrali i nie wywieźli serca Chopina z naszego kościoła. Pracuje jeszcze w naszym kościele ksiądz Matlakowski, kapłan świecki, który już od 32 lat jest przy tym kościele i nic mu nie wiadomo nawet o jakichś zakusach Rosjan na naszą narodową pamiątkę, również i Kuria Metropolitalna nic o tym nie wie. A przecież bez wiedzy ówczesnego odważnego proboszcza ś. p. Ks. Arcybiskupa Ruszkiewicza takich rzeczy nikt dokonać nie mógł". Oczywiście dotychczasowe autorytatywne dowody uznaliśmy za zupełnie wystarczające do wykazania nieprawdziwości zarzutu uwiezienia serca Szopena przez cofających się Moskali. W nadziei jednak, że dotrzemy do jądra genezy wersji legendarnej, odważyliśmy się poprosić żyjącego dotąd byłego prezydenta policji w okupowanej Warszawie, dr. Sahma, obecnie prezydenta (Oberbürgermeister) miasta Berlina, o informacje w badanej materii. Dr. Sahm raczył uprzejmie w liście z 24 grudnia 1935 r. powiadomić nas, że na terenie Warszawy podczas pełnienia funkcyj urzędowych nic nie słyszał o uwiezieniu przez Moskali serca Szopena.

Powyższe autorytatywne argumenty wykazują jasno i dowodnie, że wiadomość o uwiezieniu serca Szopena z Warszawy przez Moskali nie opiera się na prawdzie, że należy zupełnie do sfery legend. Skoro jest legendą, postarajmyż się w miarę możności do wykazania pochodzenia tej legendy, bo przecie na ja-

kiejś podstawie, raczej może z jakiejś potrzeby chwilowej powstać musiała.

Ściśle rzecz biorąc, właściwie w przytoczonych wierszach legenda o sercu Szopena rozdwaja się na dwie podobne wersje: Eulenberga, głoszącą jawnie, że Moskale uwieźli z sobą serce, co poeta w wierszu odpowiednio rozwinął, i Rostanda, podającą ogólnikowo, że ktoś — widocznie ze strony polskiej — uniósł serce Szopena w srebrnej urnie przed wkraczającymi Niemcami jako relikwię narodową. Jądro obydwóch wariantów mimo szczegółów odmiennych — mamy do czynienia z niczem nieskrępowaną poezją — jest takie samo.

Czy która z tych legend była znaną w Warszawie w czasie okupacji? Skrupulatne przerzucenie dostępnych nam dzienników i czasopism z czasów okupacji niemieckiej, w których nie natrafiliśmy na żadne wzmianki o legendzie, zdaje się poświadczać, że na gruncie warszawskim, nawet, powiedzmy, na terenie polskim, legenda była zupełnie nieznaną, że więc tutaj nie mogła się narodzić, acz okoliczności odpowiednie istniały. Powstała tedy ona niezawodnie na Zachodzie. Nasamprzód najprawdopodobniej w okupowanej przez Niemcy Belgii. Niezbyt misternie ją sklecono, bo każdy kulturalny Belg chyba dobrze wiedział, jakiej narodowości był Szopen, tym bardziej, że nie zaliczano go dotychczas nigdy do narodowości niemieckiej. Ta naiwność legendy, ten koloryt zbyt jaskrawej plamy każe nam dopatrywać się w legendzie znamion pospolitej, hucznej propagandy, która w szczegółach z rzeczywistością niejednokrotnie koliduje. Istotnie, najprawdopodobniej narodziła się legenda o sercu Szopena w kuźnicy niemieckiej propagandy, mobilizującej bezkompromisowo wszystko, co się tylko dało zużytkować do swych patriotycznych celów. I tutaj zapewne chodzi o zaakcentowanie urbi et orbi barbarzyństwa Moskali, którzy nie uszanowali i targnęli się na najświętszą relikwię narodową i równocześnie ludzkości, bo Szopen należy do ludzkości, i podniecenie oburzenia świata na metody ich postępowania. Ta legenda w tej formie musiała dotrzeć do Francji. Acz tutaj wiedziano doskonale, że nie opiera się nawet na źdźble prawdy, przedstawiała jednak wspaniały motyw do przetworzenia poetyckiego. Posłużył się nią Rostand, usuwając z niej jad propagandowy i istotnie odziewając w poetyckie szaty.

Olgierd Straszyński.

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH.

(Ciąg dalszy).

Zanim przystąpię do wyliczenia dalszych płyt z polską muzyką czyli do drugiej części naszego spisu pragnę uzupełnić jego część pierwszą. Na początku maja bowiem zostało nagrane 6 utworów polskich na płytach Syrena-Elektro. Wykonawcami byli utalentowana młodziutka śpiewaczka, „polska ERNA SACK" Barbara Kostrzewska i orkiestra pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Nagrano następujące utwory:

KARŁOWICZ MIECZYSŁAW. — Uwagi

Pamiętam ciche, jasne, złote dnie — pieśń (instrumentacja Olgierda Straszyńskiego), (sł. K. Tetmajera) — Syr. El. 2076.

Moniuszko: Aria z opt. Beata V/38.

MONIUSZKO STANISŁAW.

Aria finałowa (Walc) z opt. Beata (sł. J. Chęcińskiego) Syr. El. 2076.

Karłowicz: Pamiętam ciche, jasne, złote dnie V/38.

a) Panicz i dziewczyna — pieśń (sł. A. E. Odyńca).
b) Wiosna (Instrumentacja Olgierda Straszyńskiego) (sł. S. Witwickiego). Syr. El. 2077.

obie strony V/38.

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI.

a) Aria — Walc Goplany z I aktu op. Goplana (sł. L. Germana).
b) Piosnka Bronki z I aktu op. Janek (sł. L. Germana) Syr. El. 2078.

obie strony V/38.

II. ARIE I PIEŚNI POLSKIE W WYKONANIU GŁOSÓW MĘSKICH.

GALL JAN. — Uwagi

Ach zejdź do gondoli — Stefan Witas (tenor) z tow. ork. Od. 271377.

——— IV/37.

Barkarola — Stanisław Znicz (baryton) przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM 1345.

Moniuszko: Pieśń wojenna, ca 1932.

GALL JAN.	Uwagi
Dziewczę z czerwonymi usteczkami (Mädchen mit dem roten Mündchen) sł. Henricha Heine'go. Richard Tauber (tenor) po niemiecku! Od. RXX 8319 *).	——— przed 1933.
Gdybym był młodszy (sł. A. Asnyka) — Zenon Dolnicki (baryton) z tow. fort. Syr. El. 9897.	*Moniuszko:* O Matko moja VII/37.
Serenada (sł. M. Raczyńskiej) — Mieczysław Salecki (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9825.	*Moniuszko:* Znasz li ten kraj, I/37.
Skryta miłość — Adam Didur (bas) z tow. ork. Bruns. A 8445.	*Moniuszko:* Dwie zorze, przed 1930.
KARŁOWICZ MIECZYSŁAW.	
Mów do mnie jeszcze — Ignacy Dygas (tenor) z tow. fort. Syr. El. 3318.	*Chopin:* Hulanka, przed 1930.
Mów do mnie jeszcze — Ignacy Dygas (tenor) z tow. fort. Syr. El. 3026.	*Karłowicz:* Skąd pierwsze gwiazdy, przed 1928.
Mów do mnie jeszcze — Stanisław Gruszczyński (tenor) z tow. fort. H. M. V. AM 814.	——— 1928.
Pamiętam ciche, jasne, złote dnie (instr. O. Straszyńskiego). a) Janusz Popławski (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM. 1790, b) Janusz Popławski (tenor) z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM 1772, c) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 811.	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa, X/33. *Chopin:* Żal X/33. ——— 1928.
Skąd pierwsze gwiazdy, a) Ignacy Dygas (tenor) Syr. El. 3006.	*Müncheimer:* Serenada z op. Mazepa, przed 1928.
b) Ignacy Dygas (tenor) Syr. El. 3026.	*Karłowicz:* Mów do mnie jeszcze, przed 1928.
a) Śpi w blaskach nocy (sł. M. Konopnickiej), b) Przed nocą wieczną (sł. Z. Krasińskiego). Jerzy Czaplicki (baryton) z tow. ork. Od. 236465.	*Moniuszko:* Kozak, XII/33.
Zasmuconej — Ignacy Dygas. Syr. El. 3321.	*Niewiadomski:* Nie swatała mi cię swatka, przed 1930.
Na Anioł Pański biją dzwony (melodeklamacja, poezja K. Tetmajera) — Tadeusz Bocheński (speaker P. R.) przy fortep. Ludwik Urstein. Syr. El. 3291.	——— ca 1929.

	Uwagi
MALISZEWSKI WITOLD.	
a) Pieśń wiosenna, b) Czeremcha (poezje Żukowskiego, tłum. Wandy Melcer - Rutkowskiej), Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1866.	obie strony V/34.
MARCZEWSKI LUCJAN.	
Na ust koralu (sł. Różyckiego) — Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9815.	*Moniuszko:* Piosnka żołnierza. XII/36.
Na ust koralu (sł. Różyckiego) — Stefan Witas (tenor) z tow. ork. Col. DM 1641.	——— XI/32.
Ty czekaj na mnie, dzieweczko — Ignacy Dygas. Syr. El. 3002.	*Wieniawski:* Mazurek, przed 1928.
Walc — Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. El. 3317.	*Moniuszko:* Kozak, ca 1930.
MŁYNARSKI EMIL.	
Kołysanka, a) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 810,	*Rutkowski:* Mów do mnie jeszcze, 1928,
b) Ignacy Dygas. Syr. El. 3066,	——— przed 1928.
c) Stefan Witas z tow. ork. Od. 271338.	*Niewiadomski:* W księżycową noc XII/36.
Piosnka o Komendancie, a) Janusz Popławski z tow. ork. P. R. pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DM 1848,	Hymn; Brygada II/34.
b) Ignacy Dygas, Syr. El. 3065,	*Zarzycki:* Moja piosenka, przed 1928.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3000.	*Moniuszko:* Pieśń wojenna, przed 1928.
d) Ignacy Dygas. Syr. El. 3320,	——— ca 1930.
e) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 809.	——— 1928.
MONIUSZKO STANISŁAW.	
Aria z IV-go aktu op. Halka (Szumią jodły) a) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze czeskiej. H. M. V. AN 94 *),	obie strony, 1928.
b) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Opery Warszawskiej pod dyr. Artura Rodzińskiego. Od. 217119*) lub Parl. 64567*),	*Moniuszko:* Aria z op. Halka (Gdyby rannym słonkiem) w wyk. H. Zboińskiej Ruszkowskiej, 1931.

	Uwagi
c) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Syr. El. 3118,	*Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz) z op. Halka, przed 1928.
d) Wiktor Bregy (tenor) z tow. ork. pod dyr. Józefa Oziminskiego. Od. 236120,	obie strony, przed 1930.
e) Wiktor Bregy z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3366.	obie strony, ca 1930.
f) Mieczysław Salecki z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3373,	obie strony, ca 1930
g) Ignacy Dygas. Syr. El. 3315,	———
h) Leonid Sobinow (tenor) (po rosyjsku), H. M. V. DB 892*),	ca 1930. ———
i) Józef Mann (tenor) z tow. ork. symf. Od. 217051*),	przed 1920, A. *Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz) z op. Halka, przed 1932.
j) Władysław Ladis (Kiepura) (tenor) z tow. ork. symf. pod dyr. Jana Swarowskiego. Od. 253960.	*Moniuszko:* Aria (I ty mu wierzysz) z op. Halka. IV/36.
Aria z II-go aktu op. Halka (I ty mu wierzysz), a) Władysław Ladis (Kiepura) z tow. ork. pod dyr. Jana Swarowskiego. Od. 253960,	*Moniuszko:* Aria z IV-go aktu op. Halka (Szumią jodły), IV/36.
b) Stanisław Gruszczyński. Syr. El. 3118,	Aria: Szumią jodły, przed 1928.
c) Józef Mann (tenor) z tow. ork. symf. Od. 217051*).	Aria: Szumią jodły, przed 1932.
Aria z op. Halka (Skąd tu przybywa) — Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Artura Rodzińskiego Parl. 64558*).	——— 1931.
Aria Janusza op. Halka — Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. Syr. El. 3299.	——— IV/29.
Aria Stolnika (polonez z aktu I-go) z op. Halka. Aleksander Michałowski (bas) z tow. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Adama Dołżyckiego. Syr. El. 3495 lub Syr. El. 3553.	*Moniuszko:* Początek duetu Halki i Jontka z op. Halka, 1930.
Aria z III-go aktu op. Straszny Dwór (z kurantem), a) Wiktor Bregy z tow. ork. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Od. 236121,	obie strony; przed 1930. ———
b) Adam Dobosz (tenor) z tow. ork. symf. Od. 64012,	przed 1932.
c) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze Czeskiej. H. M. V. AN 93*),	*Moniuszko:* Aria z op. Hrabina, 1928.

	U w a g i
d) Ignacy Dygas. Syr. El. 3316,	ca 1930.
e) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Opery Warsz. pod dyr. Adama Dołżyckiego. Syr. El. 3115,	przed 1928.
f) Mieczysław Salecki z tow. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Waleriana Bierdiajewa. Syr. El. 9864.	III/37.
Polonez z op. Straszny Dwór — Wacław Brzeziński (baryton) Syr. 178B.	(stare A).
Aria Kazimierza z op. Hrabina (Od twojej woli) — Ignacy Dygas z tow. ork. Parl 1—75736.	(stare A).
Aria Kazimierza z op. Hrabina. Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze Czeskiej. H. M. V. AN 93*).	*Moniuszko:* Aria z op. Straszny Dwór, 1928.
Pieśń Chorążego z I-go aktu op. Hrabina, a) Tadeusz Łuczaj (bas) z tow. fort. Crist. 1284.	*Moniuszko:* a) O Matko moja, b) Kum i kuma, ca, 1934.
b) A. Ostrowski (bas), Syr. 225A.	(stare A).
Pieśń Stanisława z op. Verbum Nobile, a) Stanisław Znicz (baryton) przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM 1343,	*Noskowski:* Stach, ca 1932.
b) Eugeniusz Mossakowski z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3611.	1930.
Dwie zorze, a) Adam Didur (bas) z tow. ork. Bruns, A 8445,	*Gall:* Skryta miłość, przed 1930.
b) Eugeniusz Mossakowski (baryton) z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca, Syr. El. 3610.	1930.
Kozak a) Jerzy Czaplicki (baryton) z tow. ork. Od. 236465,	*Karłowicz:* Dwie pieśni, XII/33.
b) Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. El. 3317.	*Marczewski:* Walc, ca 1930.
c) Ignacy Dygas z tow. fort. Syr. 286A.	*Moniuszko:* Krakowiaczek (stare A).
Krakowiaczek (Wesół i szczęśliwy), sł. Wasylewskiego a) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1792,	*Różycki:* Krakowiak z bal. Pan Twardowski, X/33.
b) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM. 1771,	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa, X/33.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3319,	*Moniuszko:* Pieśń wojenna, ca 1930.
d) Ignacy Dygas. Syr. 286A.	Kozak, (stare A).

MONIUSZKO STANISŁAW.	Uwagi
e) Mieczysław Salecki. Syr. El. 3379,	*Noskowski:* Skowroneczek śpiewa ca 1930.
f) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM. 808.	Skowroneczek śpiewa ca 1928.
Kum i kuma — Tadeusz Łuczaj (bas-baryton) z tow. fort. Crist. 1284.	*Moniuszko:* a) O Matko moja, b) Pieśń chorążego z op. Hrabina, ca 1934.
Modlitwa „Na skrzydłach pieśni" — Stanisław Gruszczyński. Od. 85903*.	——— przed 1932.
O Matko moja (sł. I. Prusinowskiego) a) Tadeusz Łuczaj z tow. fort. Crist. 1284,	*Moniuszko:* a) Pieśń chorążego, b) Kum i kuma, ca. 1934.
b) Zenon Dolnicki (baryton) z tow. fort. Syr. El. 9897.	*Gall:* Gdybym był młodszy. VII/37.
Pieśń wojenna a) Ignacy Dygas. Syr. El. 3319,	*Moniuszko:* Krakowiaczek, ca 1930.
b) Stanisław Znicz (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1345.	*Gall:* Barkarola, ca 1932.
c) Ignacy Dygas. Syr. El. 3000.	*Młynarski:* Piosnka o Komendancie przed 1928.
Pieśń wieczorna — Eugeniusz Mossakowski. Parl. 44710.	——— 1931.
Piosnka żołnierza z dramy „Piękna kobieta" (Instr. Z. Noskowskiego) (sł. J. Korzeniowskiego), a) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9815,	*Marczewski:* Na ust koralu, XII/36.
b) Mieczysław Salecki. Syr. El. 3060.	——— przed 1928.
Znasz li ten kraj. (Instr. O. Straszyńskiego). (poezja Goethego, tłum. Adama Mickiewicza), a) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 9825,	*Gall:* Serenada, I/37.
b) Stefan Witas (Nowita) z tow. ork. Od. 236443.	——— X/33.
MÜNCHEIMER ADAM	
Serenada z op. Mazepa — Ignacy Dygas. Syr. El. 3006.	*Karłowicz:* Skąd pierwsze gwiazdy, przed 1928.

	Uwagi
NIEWIADOMSKI STANISŁAW	
Dziewczę z buzią jak malina. Z cyklu „Z wiosennych tchnień"—Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM. 812.	*Krupiński:* Trzy ścieżki, 1928.
Nie swatała mi cię swatka — Ignacy Dygas. Syr. El. 3321	*Karłowicz:* Zasmuconej, ca 1930.
a) Siwy koniu — b) W krwawym polu. Ignacy Dygas. Syr. El. 3001.	obie strony, przed 1928.
W księżycową noc majową. Z cyklu „Z wiosennych tchnień". Stefan Witas z tow. ork. Od. 271338.	*Młynarski:* Kołysanka, XII/36.
NOSKOWSKI ZYGMUNT.	
Stach (do sł. M. Konopnickiej), a) Stanisław Znicz przy fort. Ludwik Urstein. Col. DM. 1343.	*Moniuszko:* Pieśń Stanisława, ca 1932.
b) Tadeusz Łuczaj z tow. fort. Crist. 1283.	——— ca 1934.
c) Włodzimierz Kaczmar (bas) z tow. fort. Col. DM 1521.	——— ca 1932.
Skowroneczek śpiewa, a) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM. 1790,	*Karłowicz:* Pamiętam ciche, jasne, złote dnie X/33.
b) Janusz Popławski z tow. ork. Col. DM 1771,	*Moniuszko:* Krakowiaczek, X/33.
c) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 808,	Krakowiaczek, 1928.
d) Mieczysław Salecki, Syr. El. 3379,	Krakowiaczek, ca 1930.
e) Ignacy Dygas. Syr. 852.	——— (stare A).
NOWOWIEJSKI FELIKS.	
a) Odejdź Jasiu od okienka, b) Pamiętasz Jasiu. — Michał Zabeyda-Sumicki (tenor) z tow. ork. Od. 271384.	obie strony IV/37.
PADEREWSKI IGNACY, JAN.	
Aria z II-go aktu op. Manru (sł. J. Ziółkowskiego), a) Mieczysław Salecki (przy fort. Ludwik Urstein). Syr. El. 3378,	*Różycki:* Piosnka Caton, ca 1930.
b) Stanisław Gruszczyński z tow. ork. Teatru Narodowego w Pradze. H. M. V. AM. 807,	——— 1928.
c) Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Stanisława Nawrota. Od. 271252.	*Żeleński:* Dumka z op. „Janek", IV/36.

RÓŻYCKI LUDOMIR.	Uwagi
Piosnka Caton z op. Casanova (sł. J. Krzewińskiego), a) Janusz Popławski z tow. Warsz. Ork. symf. pod dyr. kompozytora. Col. DM 1791, b) Janusz Popławski z tow. Warsz. Ork. symf. pod dyr. kompozytora. Col. DM. 1783. c) Mieczysław Salecki (przy fort. Ludwik Urstein), Syr. El. 3378.	*Chopin:* Żal, X/33. *Różycki:* Krakowiak z bal. Pan Twardowski, X/33. *Paderewski:* Aria z op. Manru, ca 1930.
Rajski ptak, pieśń. (Instr. O. Straszyńskiego). (sł. J. Krzewińskiego). Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Col. DM 1923.	——— X/34.
RUTKOWSKI NAPOLEON.	
Kocham cię. — Ignacy Dygas. Syr. 840.	——— (stare A).
Mów do mnie jeszcze, a) Stanisław Gruszczyński z tow. fort. H. M. V. AM 810,	*Młynarski:* Kołysanka, 1928.
b) Mieczysław Salecki, Syr. El. 3964,	——— ca 1933.
c) Ignacy Dygas. H. M. V. V 546,	——— ca 1927.
d) Ignacy Dygas. Syr. 839.	——— (stare A).
ZARZYCKI ALEKSANDER.	
Moja piosenka — Ignacy Dygas. Syr. El. 3065.	*Młynarski:* Piosnka o Komendancie przed 1928.
ŻELEŃSKI WŁADYSŁAW.	
Dumka Janka z op. Janek (sł. L. Germana), a) Janusz Popławski z tow. ork. pod dyr. Stanisława Nawrota. Od. 271252,	*Paderewski:* Aria z op. Manru, IV/36.
b) Mieczysław Salecki z tow. ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3372.	——— przed 1930.
Aria Kirkora z I-go aktu op. Goplana. Ignacy Dygas z tow. ork. Syr. 616A*.	——— (stare A).

W SPRAWIE LISTÓW MONIUSZKI.

Profesor Feliks Kęcki w numerze 1-szym z 1937 r. miesięcznika „Zorze Jutra" opublikował nieznany dotychczas list Stanisława Moniuszki, nabyty w 1936 r. przez zarząd Sekcji im. Moniuszki przy Warszawskim Tow. Muzycznym. Nie wszystkim może czytelnikom tego pisma wiadomo, jakie to niesłychanie bogate skarby muzealne znajdują się w zbiorach Towarzystwa, jak również jego części składowej, a mianowicie w Sekcji im. Stanisława Moniuszki. Cenne te zbiory w kraju naszym nie mają wprost równoważnika, coby się z nim równać był w stanie i mógł dać obraz historii i rozwoju muzyki polskiej. A zwłaszcza co się tyczy Sekcji im. Moniuszki, to poszczycić się ona może wieloma tomami listów Moniuszki i osób z nim zbliżonych. Zbiory tych listów, jak i pamiątki po mistrzu skrzętnie i z umiłowaniem były gromadzone przez nieżyjącego już, a długoletniego prezesa tejże Sekcji ś. p. Władysława Zahorowskiego, zasłużonego tej instytucji działacza, jak i przez obecnego, a niestrudzonego jej prezesa, p. Mariana Mrozowskiego.

Jak wiadomo, list przez prof. Kęckiego opublikowany tyczy się wydawnictwa wyciągu fortepianowego „Halki" z tekstem rosyjskim przez znaną firmę wydawniczą P. Jurgensona w Moskwie, — i niewątpliwie wzbogaca on korzystnie zbiory Sekcji. Przy okazji wspomnieć jednak też należy, że niezależnie od tych wspaniałych zbiorów moniuszkowskich, godzi się też wspomnieć i o zbiorach archiwalnych Państwowego Konserwatorium muzycznego w Warszawie, które wiele też cennych i interesujących listów Moniuszki posiada, związanych ściśle z dziejami naszego Konserwatorium. I tak, już w 1936 r. bardzo interesującą korespondencję, dotyczącą wejścia Moniuszki do Instytutu Muzycznego w charakterze profesora tej uczelni, opublikował prof. dr. Stefan Śledziński-Lidzki w „Muzyce Polskiej", w pierwszym zeszycie pod nagłówkiem „Akta Moniuszkowskie w archiwum Konserwatorium Warszawskiego". Listy te wraz z listami ówczesnego dyrektora Instytutu, Apolinarego Kątskiego są przechowywane w teczce, zatytułowanej „Akta t: s: profesora harmonji i kontrapunktu Instytutu Muzycznego Warszawskiego".

Z akt tych wynika, że Kątski już dnia 7 listopada 1860 r. zwrócił się listownie do Moniuszki z propozycją objęcia wykładów harmonii i kontrapunktu w Instytucie Muzycznym, lecz propozycja ta dyrektora Instytutu pozostała bez żadnej odpowiedzi ze strony mistrza, co należy tłumaczyć ówczesnymi, nieprzychylnymi nastrojami, w stosunku do powstającego wówczas Instytutu pod kierunkiem Kątskiego, wśród muzyków warszawskich, a zwłaszcza wpływom Józefa Sikorskiego, redaktora „Ruchu Muzycznego", a serdecznego przyjaciela Moniuszki; — tak że dopiero w sześć lat później, bo dopiero w 1866 r. we wrześniu zdecydował się mistrz na prowadzenie proponowanych mu już przedtem klas w Instytucie, kierowanym przez Kątskiego.

W aktach tegoż konserwatorium z 1865 r., a tyczących przygotowania „Widm", t. j. drugiej części „Dziadów", Mickiewicza z piękną, nastrojową muzyką Moniuszki, projektowaną do wykonania w tymże roku na korzyść

niezamożnych uczniów Instytutu, znajdują się dwa cenne listy. Jak wynika z afiszów, będących w zbiorach Sekcji moniuszkowskiej, wykonanie tego wybitnego dzieła odbyło się już dn. 22-go i 29-go stycznia w salach redutowych na koncertach Moniuszki; partie deklamacyjne wykonali artyści teatrów rządowych: pna Palińska i Chęciński, muzyczną zaś część — artyści opery: pna Kwiecińska i panowie Köhler i Ziółkowski, a nadto brały udział orkiestra i chór opery, wzmocniony uczennicami i uczniami Instytutu Muzycznego. Koncert ten miał być jeszcze powtórzonym na korzyść niezamożnych uczniów Instytutu. W aktach, dotyczących tego koncertu, znajduje się następujący list Moniuszki do Kątskiego:

„Szanowny Dyrektorze,

Według mego zaręczenia i soliści i chór mają pozwolenie przyjęcia udziału w wykonaniu *Dziadów*.

Upraszam tylko, ażeby takowe mogły być na początku koncertu. Zdaje mi się, że to więc żądanie zgodzi się ze zdaniem Dyrektora Dobrodzieja

najżyczliwszy sługa *S. Moniuszko*

10.3 Koncert dla Nowakowskiego odłożony na dwa tygodnie".

W międzyczasie między wykonaniem „Widm" na koncercie Moniuszki, a wykonaniem ich na rzecz niezamożnych uczniów Instytutu, pojechał Moniuszko do Lwowa w celu zapoznania lwowskiej publiczności z tym nowym swoim dziełem, napisanym do natchnionych słów Mickiewicza. Tam koncert ten miał się odbyć początkowo dn. 20 lutego, potem w niedzielę dn. 26-go o godzinie 1-szej, lecz odbył się dopiero w czwartek dn. 2 marca w sali radnej miasta Lwowa na dochód sierot pod opieką Domu Opatrzności, ze współudziałem miejscowego Towarzystwa Muzycznego. Śpiewy solowe wykonali: pani L*** i p. Koncewicz, a część deklamacyjną odtworzyła pna Wenclówna i p. Wilkoszewski; wykonanie dzieła poprzedziła uwertura „Bajka". Mimochodem można zaznaczyć, że ceny biletów na ten koncert były następujące: miejsce numerowane 2 zł. 50 kr., wstęp 1 i pół zł., numerowana galeria 1 zł., nienumerowana 60 kr., a bilety można było nabywać w księgarni Karola Wilda. Początek koncertu o 4 i pół, a koniec o 6 i pół godzinie. Wyżej wzmiankowane opóźnienie terminu tego koncertu wywołało potrzebę wysłania następującego listu ze Lwowa do Kątskiego.

„Szanowny Dyrektorze.

O mój powrót proszę być zupełnie spokojnym. Najpóźniej będę w Warszawie 8-go d. Marca. Trzeba więc będzie próby zbiorowe naznaczyć codziennie od czwartku do dnia koncertu. Ponieważ Köhlerowi odmówiono urlopu, pobyt mój we Lwowie tak się przedłużył, że na Pragę czasu mieć nie będę. Może być bardzo, że wcześniej nawet wrócę.

Z prawdziwym szacunkiem Wielmożnego Dyrektora Najżyczliwszy sługa

S. Moniuszko

1865.23.2. d. Lwów".

Po odbyciu się lwowskiego koncertu Moniuszko powrócił do Warszawy i mógł swobodnie zająć się przygotowaniem „Widm" do koncertu na ko-

rzyść niezamożnych uczniów Instytutu, który się odbył w dniu 19 marca w salach redutowych. Partie deklamacyjne wykonali Palińska i Chęciński śpiewy zaś Kwiecińska i Köhler, a nadto brały udział orkiestra, oraz chóry teatralne, wzmocnione chórami Instytutu. Ponadto została wykonana II symfonia D-dur Beethovena. Ceny biletów wynosiły 75 kop. galeria i rb. 1 kop. 50 krzesła.

Oto jak się przedstawia na mocy tych listów oraz zbiorów Sekcji sprawa wykonania „Widm" w Warszawie i we Lwowie w 1865 roku.

Feliks Starczewski

Z PRASY

GONIEC WARSZAWSKI.

Dziennik ten w artykule p. t. „Wiatr od Wschodu w popisach Baletu Polskiego" z dn. 8 maja porusza, w dalszym ciągu aktualną, sprawę Polskiego Baletu Reprezentacyjnego i jego niedawnej imprezy zagranicznej.

Po krytyce „Baśni Krakowskiej", która autorowi omawianego artykułu „Rusju pachniet" i baletów, jak: „Pieśń o ziemi", „Apollo i dziewczyna", „Powrót" i „Koncert e-moll" Chopina, autor krytykuje zbytkownie wydany program Polskiego Baletu Reprezentacyjnego.

W programie tym zamieszczone są z prasy francuskiej, angielskiej i niemieckiej opisy głosów rzekomego entuzjazmu i wielkich pochwał.

W dalszym ciągu autor artykułu cytuje słowa krytyki zagranicznej: „Figaro" — Reynaldo Hahn: „nie podoba mi się, że myśl o zrozpaczonym młodym geniuszu zastępuje się tutaj widokiem grup tancerzy i tancerek.. uśmiechniętych". A dalej w „The Bystander" pisze A. Haskell: — „To, cośmy widzieli w Covent Garden, nie jest jeszcze „fair" wobec Polski. Dziwne jest że balet polski zdobywa grand-prix w Paryżu — należał mu się raczej kubek, jaki się daje chrześniakom na pamiątkę, albo co najwyżej złoty medal. Pamiątkowy program francuski był arcydziełem naiwności, wychwalając czteromiesięczne dziecko, tak jak gdyby było już wielką damą. Muzyka nas rozczarowała, aczkolwiek te cztery balety nowe nie stały poniżej przeciętnego poziomu współczesnej muzyki baletowej, który zresztą jest w ogóle niski".

Najciekawsze zaś jest to, że — jak pisze autor artykułu „Gońca" — „w programie spotykamy te same nazwiska krytyków, ale z... entuzjastycznymi pochwałami, więc... widocznie anonimowy twórca tej autoreklamy zabawił się również w cenzora. Nieprzychylne opinie i zdania poprostu wykreślił i dał naiwnemu czytelnikowi esencję samych pochwał i sukcesów. Nie bardzo to „fair..."

Sądzimy, że to wystarczy i komentarze są tu zbyteczne!

PION.

W nr. 14 z 19 kwietnia ukazał się artykuł Emilii Elsnerówny p. t „Drobne arcyważne sprawy". Autorka podjęła w nim nader ważną sprawę utrwa-

lania na płytach gry własnych utworów przez wielkich artystów. Sposób ten daje możność zachowania prawdziwych intencyj danego kompozytora, jego ujęcia, stylu etc.

To też słusznie ubolewa autorka nad — niedającą się odrobić — stratą, jaką poniosą już najbliższe pokolenia — stratą, wynikłą z wielkiego zaniedbania. Ani jednego bowiem nie posiadamy nagrania przez Szymanowskiego późniejszych jego utworów!

By wyrównać choć częściowo to zaniedbanie, słusznie należy — w tych czasach ciągłych zmian i kształtowań się — wołać za autorką artykułu na alarm: ci, którym sprawy kultury i muzyki polskiej leżą na sercu, niech pamiętają, że, choć Szymanowski odszedł — pozostały osoby, które tak dobrze go znały i z nim pracowały...

Niechże one w swej, nagranej na płytach, interpretacji dzieł Karola Szymanowskiego dadzą nam i tym co przyjdą najwierniejszy obraz jego oblicza muzycznego!

F. K.

SPRAWOZDANIA

Zofia Lissa. Muzyka i Film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej, 135 str. Lwów 1937, nakładem Księgarni Lwowskiej.

Jest to praca poniekąd pionierska i to nie tylko w polskiej literaturze muzycznej. Niewątpliwie zagadnieniom sztuki filmowej poświęcono w światowej literaturze estetycznej bardzo wiele prac a i u nas można znaleźć sporo artykułów i parę książek z tej dziedziny, jednakże problem muzyki w tych pracach jest na ogół traktowany marginalnie, albo też mamy do czynienia z wywodami programowymi, gdzie zagadnienie muzyki filmowej jest rozważane z punktu widzenia tych lub innych postulatów estetycznych. Natomiast jeśli chodzi o aspekt analityczno-badawczy i to tak wszechstronnie potraktowany, książka dr. Lissy jest w tej dziedzinie niewątpliwie jedną z pierwszych i do pewnego stopnia podstawowych.

Wszechstronność ujęcia problemu w tej pracy jest naprawdę imponująca i polega nie tylko na rozszerzeniu tematu do analizy całej sfery akustycznej filmu, do czego wciągnięte są również rozważania o roli mowy w filmie, lub ciszy i t. d., ale także na szerokim podbudowaniu poszczególnych problemów: książkę poprzedza ogólny ekskurs dotyczący ontologicznej struktury utworu filmowego, rola muzyki w filmie fabularnym jest rozpatrywana na tle ogólnych rozważań o muzyce programowej, zagadnieniu muzyki w grotesce filmowej towarzyszy analiza komizmu muzycznego wogóle, i t. d. Dowodem wszechstronnego i głębokiego wniknięcia w istotę poruszanych problemów są bardzo drobiazgowe i subtelne rozróżniania, np. gdy autorka traktuje muzykę w filmie jako symbol (patrz niżej) oddzielnie od zagadnienia charakteryzowania sytuacyj fabularnych przez ilustrację muzyczną,

gdy w ilustracji przez muzykę stanów psychicznych rozróżnia aspekt subiektywny i obiektywny (smutna muzyka towarzysząca obrazowi smutnej kobiety charakteryzuje smutek tej właśnie kobiety, ale smutna muzyka towarzysząca obrazowi opuszczonego pola lub cmentarza odnosi się do nastrojów, jakie pod wpływem takich obrazów powstają w *widzu*), albo też gdy rozróżnia rolę muzyki jako *znaku* zaistnienia pewnych zjawisk psychicznych (np. występowanie motywu związanego z dawnymi przeżyciami bohatera, jako podkreślenie tego, że on w danym momencie obrazu te przeżycia wspomina) od muzyki uzmysławiające dźwięki, które bohater słyszy w halucynacyjnych majaczeniach, i t. d.

W uwagach wstępnych rozpatruje autorka film przede wszystkim jako sztukę syntetyczną, łączącą w sobie dwie sfery zmysłowe wzrokową i słuchową, i wspólny punkt zaczepienia pozwalający na taką syntezę upatruje w *ruchu*. Oczywiście ruch dźwiękowy nie jest tym samym co ruch wzrokowy, ale w celu umożliwienia tego zestawiania analizuje autorka bliżej pojęcie tak zwanej przestrzeni słuchowej, opierając się tu w zasadzie na wytycznych E. Kurtha (Musikpsychologie, str. 116) i uważając taką przestrzeń za coś immanentnego zjawiskom słuchowym, a nie tylko asocjatywnie do nich dołączonego. Według autorki „pojęcie przestrzeni słuchowej nie jest sztuczną konstrukcją myślową, fikcją, która by nie znajdowała swych źródeł w doświadczeniu introspekcyjnym". Jest to twierdzenie nadające się do dyskusji. Niewątpliwie w naszej introspekcji słuchowej znajdujemy pewne analogie do kategorii przestrzennych, ale to jeszcze nas nie upoważnia do traktowania tych analogii przestrzennie. Chodzi tu raczej o sprawę nazw. Słowa „niski", „wysoki" w odniesieniu do dźwięków są konwencjonalnymi terminami, mającymi swe źródła w bardzo starych, prymitywnych asocjacjach *), ale nie mającymi decydującego znaczenia dla istotnej analizy zjawisk. Poprostu jest nam wygodniej opisywać zjawiska słuchowe przy pomocy terminów dotyczących analogicznych zjawisk przestrzennych, ale wszelkie wprowadzanie pojęć przestrzeni słuchowej prowadzi tylko do sztucznego uzupełniania tej analogii, jak np. dopatrywania się w wyobrażeniu *masy* dźwiękowej (znowu poprostu metaforyczne określenie) odpowiednika trzeciego wymiaru.

Faktem jest jednak, że pewne zjawiska słuchowe tworzą dla nas ścisłą analogię z ruchem przestrzennym i dzięki istnieniu takiej analogii możemy tworzyć artystyczne syntezy wzrokowo-słuchowe. Próby takich syntez są już bardzo stare. Jest nią przede wszystkim wszelki taniec, do takiej syntezy dążyli również Wagner i Skriabin. Na przeszkodzie jednak stawały bądź ograniczoność choreografii, bądź też przewaga elementów psychicznotreściowych nad formalnymi w choreografii i teatrze, utrudniająca bezpośrednią percepcję formalnych związków wzrokowo-słuchowych, a przede

---

*) Mimo iż autorka temu zaprzecza, nie bez znaczenia są tu pewne asocjacje z ruchami przy grze. Przyznam się, że nie umiem zrozumieć „powrotu od strony prawej do lewej" w ruchu melodycznym w zupełnym oderwaniu od obrazu ruchów grającego.

wszystkim sztuczność ruchu przy statycznych w zasadzie sztukach plastycznych. Dopiero film, w którym ruch jest czymś naturalnym a nie sztucznym, syntezę taką umożliwił w pewnym zakresie w filmie fabularnym a znacznie pełniej w t. zw. filmie abstrakcyjnym.

Po bardzo trafnej analizie roli, bardzo szczupłej i przypadkowej, jaką muzyka odgrywała w akompaniamencie do filmów niemych, przechodzi autorka do szczegółowej analizy elementów warstwy słuchowej filmów dźwiękowych. Rozróżnia ich cztery: stronę szmerową, muzykę właściwą, mowę ludzką i ciszę. Jeśli chodzi o pierwszy punkt, słusznie zaznacza autorka, że film dźwiękowy swobodnie i bez trudności zrealizował stuprocentową „muzykę szmerów", której koncepcja na terenie muzyki czystej spotkała się z tak ostrym i słusznym sprzeciwem. W istocie bowiem dopiero wizualny podkład daje tej „symfonii hałasów" pewną logiczną więź całkującą, przyczynia się nawet do tego, że przeplatanie się partii muzycznych z partiami szmerowymi, normalne w dźwiękowcach, nie wywołuje w nas wcale ani dziwacznych ani pozaestetycznych wrażeń. Przy analizie mowy w filmie odróżnia autorka momenty, należące raczej do warstwy szmerowej lub muzycznej, jak: okrzyki tłumów, stylizacje terkotania kumoszek i t. d., od momentów normalnej mowy, w których na pierwszy plan występuje sfera znaczeniowa. Tego rodzaju mowa z punktu widzenia artystycznego jest raczej elementem ujemnym, gdyż wpływa wybitnie zwalniająco na bieg zjawisk wzrokowych. Przechodząc do analizy ciszy, podkreśla autorka, że cisza w filmie nie jest jedynie medium, w którym odbywają się zjawiska słuchowe, lecz odgrywa również bardzo wielką rolę jako środek ekspresji, znacznie mocniej działający niż pauzy w muzyce czystej lub operowej. Np. cisza, na tle której rozlega się strzał egzekucji zawiera w sobie więcej napięcia, aniżeli jakakolwiek muzyka mogłaby oddać. Sądzę, że w takich wypadkach do wzmożenia napięcia przyczynia się możność dokładniejszego *sytuacyjnego* sprecyzowania owej ciszy, ale na ogół zasadnicza różnica pomiędzy ciszą w filmie a pauzami muzycznymi polega — moim zdaniem — na tym, iż przebiegom wzrokowym w filmie normalnie towarzyszy *stale* dźwięk, jeżeli więc nagle ten dźwięk ustaje, a wrażenia wzrokowe nadal trwają, — daje to efekt czegoś niezwykłego, co zwraca specjalną uwagę. Oprócz tej zasadniczej funkcji ciszy, podaje autorka jeszcze funkcje mniej istotne: rozgraniczania poszczególnych faz udźwiękowania oraz tworzenia tła na którym z większą plastycznością wydobywają się ważne dla akcji odgłosy.

Cały rozdział IV poświęcony jest szczegółowej analizie funkcyj jakie w dźwiękowcu fabularnym spełnia sfera akustyczna. Autorka wyszczególnia funkcje następujące:

1) podkreślanie jakości postaciowych ruchów zjawisk wzrokowych. Mamy tu właśnie posługiwanie się analogiami wzrokowo-słuchowymi, które mają na celu ułatwienie widzowi skupiania się na tych czynnikach, które z reżyserskiego punktu widzenia są w danej chwili najważniejsze. Oczywiście zasadniczym elementem wspólnym będzie tu ruch, ale muzyką można podkreślać również i pewne statyczne elementy. Autorka zwraca uwagę na mu-

zyczną ilustrację długich i pustych ulic Berlina w „Symfonii wielkiego miasta", albo postaci łabędzi w filmie „Noc w Zoo". Zwróciłbym tu jeszcze uwagę na możliwość, często wykorzystywaną, muzycznego ilustrowania kategorii świetlnych: ciemności lub blasku, i t. d.

2) reprezentowanie zjawisk wzrokowych nie danych na filmie naocznie, a więc funkcja uzupełniająca. Sfera dźwiękowa odnosi się tu nie do warstwy wzrokowej, tylko do treści przedmiotowych, gdy np. dźwięki marsza pogrzebowego informują nas o pogrzebie, którego nie widzimy na ekranie, lub gdy jedynie stuk miecza katowskiego daje znać o dokonaniu egzekucji.

3) Stylizacja szmerów, która w filmach artystycznych odgrywa znacznie ważniejszą rolę, niż realistyczne odtwarzanie szmerów.

4) Uzupełnianie przedmiotów przedstawionych na ekranie ich korelatami akustycznymi w formie realistycznej.

5) Reprezentowanie sfery znaczeniowej, a więc mowa.

6) Występowanie muzyki w swej naturalnej roli, co się dzieje, gdy film przedstawia pewną produkcję muzyczną. Autorka słusznie podkreśla, że ten sposób zastosowania muzyki zawiera w sobie to samo niebezpieczeństwo, co mowa, gdyż wpływa zwalniająco na tempo i niweczy równowagę elementów wizualno-wzrokowych.

7) Podkreślanie aktualnie reprezentowanych przez obraz stanów psychicznych bohaterów oraz (8). reprezentowanie stanów psychicznych, nie danych wzrokowo. Jest to dla filmów fabularnych zastosowanie najważniejsze, gdzie zresztą muzyka równie dobrze nadaje się do podkreślania elementów intelektualnych, emocjonalnych a nawet wolicjonalnych. Akompaniament do filmów niemych spełniał w zasadzie tylko tę funkcję.

9) Pewna odmiana punktów poprzednich: stwarzanie podstawy do wczuwania się w nastrój obrazu, wypływające przede wszystkim z tego, że muzyka działa bardziej bezpośrednio na swoich odbiorców aniżeli inne rodzaje sztuk.

10) Rozszerzanie kręgu kojarzeń odbiorcy filmowego.

11) Muzyka jako symbol, gdy naprzykład powoli sunąca bez akompaniamentu, w ciemnej barwie fagotu utrzymana linia melodyczna fagotu, symbolizuje w filmie „S. O. S. Iceberg" samotność garstki ludzi rzuconych w bezmiar podbiegunowej pustyni. Funkcja ta różni się od funkcyj 7 i 8 tym, że podstawą struktur muzycznych jest tu nie *jedno* zjawisko wzrokowe czy psychiczne, ale kompleksy i wzajemne stosunki tych zjawisk.

Wreszcie bardzo ważna jest również ostatnia funkcja (12) muzyki jako czynnika formalnie jednoczącego fragmenty sfery wzrokowej. Muzyka w istocie swojej posiada większą podatność do powiązania się w zwartą całość konstrukcyjną niż fragmenty i wyniki obrazów wzrokowych, z których składa się film. Z tego wynika podstawowa zasada: zmianie obrazu nie musi towarzyszyć zmiana muzyki, natomiast zmiana muzyki musi się łączyć ze zmianą obrazu.

Szczegółowe rozważania są poświęcone muzyce w filmie abstrakcyjnym, gdzie z natury rzeczy powiązanie sfery dźwiękowej z wzrokową jest znacz-

nie ściślejsze. Jest rzeczą ciekawą, że, jak dotąd w stuprocentowo abstrakcyjnych filmach, muzyka odgrywa rolę dominującą i raczej sfera wzrokowa jest ilustracją utworu muzycznego niż odwrotnie. Czy jest to tylko stan przejściowy, czy wynika z głębszych powodów? Wymagałoby to rozważań wykraczających poza ramy niniejszej krytyki.

Pokrewna filmowi abstrakcyjnemu jest groteska rysunkowa, w której również muzyka odgrywa ogromną rolę, i ma pewne specyficzne cechy, które autorka dokładnie analizuje. Nie zgodziłbym się jedynie z tezą, że emocjonalne oddziaływanie muzyki lub podkreślanie stanów uczuciowych fantastycznych bohaterów odpada w grotesce. Sądzę, że dadzą się znaleźć przykłady i na takie zastosowanie muzyki. W rozważaniach o komizmie muzycznym, wiążących się z zagadnieniem groteski filmowej, stawia autorka tezę, że komizm muzyczny jest zawsze kojarzeniowy, nigdy wewnętrzno-muzyczny, bo nawet komiczne w barwie dźwięki są komiczne jedynie dzięki zabawnym asocjacjom jakie wzbudzają. Takie ujęcie bardziej mi odpowiada niż stanowisko wobec komizmu muzycznego, jakie autorka zajęła na swoim niedawnym odczycie wygłoszonym w Tow. Muz. Współczesnej.

Varia dodane na końcu książki poruszają szereg istotnych problemów: porównanie muzyki filmowej z operową, z trafnym zwróceniem uwagi na to, iż muzyka w filmie nigdy nie prowadzi do rażąco nieprawdopodobnych sytuacyj, które są na porządku dziennym w operze, co pozwala na znacznie większe zespolenie elementu muzycznego z treściowym; zagadnienie muzyki nowoczesnej w filmie; problem słuchania muzyki filmowej oraz bardzo interesującej uwagi o problemach formy w muzyce filmowej. Autorka wylicza następujące typowe dla muzyki filmowej chwyty formalne: technikę motywów przewodnich, technikę cytatu muzycznego i wreszcie technikę wiązania akcji przez ten sam podstawowy utwór muzyczny czy melodię.

Forma zewnętrzna książki jest porządna, staranna też jest korekta z wyjątkiem nazwisk obcych, gdzie często znajdujemy takie formy jak Iber, Honneger a nawet... Micky Mause.

Konstanty Régamey.

MOTET ET MADRIGAL

W związku z odznaczeniem złotymi Krzyżami Zasługi członków *Szwajcarskiego* zespołu śpiewaczego: *Motet et Madrigal* pani *Lydii Barblan-Opieńskiej* i p. *S. Gétaza* (seniora zespołu) przypominamy czytelnikom dzieje tego słynnego dzisiaj zespołu oraz jego dwudziestoletnie zasługi dla muzyki polskiej. Motet et Madrigal założony został na jesieni 1917 roku w Lozannie przez *Henryka Opieńskiego*. Celem zespołu, który zgromadził początkowo dwanaście osób (dziś liczba ta urosła do szesnastu: 5 sopranów, 3 alty, 4 tenory, 4 basy) było wydoskonalenie się w sztuce śpiewania utworów wielogłosowych 16-go i 17-go wieku, aby przypomnieć naszym czasom ten kunszt nieporównany i nieprześcigniony dawnej wokalnej polifonii, a Cappella; od istniejących dawno tj. starszych wiekiem podobnych ugru-

powań jak Chanteurs de St. Gervais w Paryżu lub English Singers w Londynie różni się Motet et Madrigal — od pierwszego mniejszą liczbą — ale za to doborem fachowych śpiewaków, solistek i solistów (profesorów konserwatoriów i dyrygentów chórów) od drugiego znacznie obfitszą obsadą głosów. W ciągu swej dwudziestoletniej działalności koncertował zespół pod dyrekcją H. Opieńskiego (pominąwszy wszystkie większe i mniejsze miasta Szwajcarii) w Paryżu (parokrotnie), Wiedniu, Pradze czeskiej, Bernie Morawskim, Frankfurcie n. M., Amsterdamie, Rotterdamie, Mulhuzie — był też dwukrotnie w Polsce (Warszawa, Kraków, Poznań, Łódź, Bydgoszcz). W szeregu tych koncertów, pokaźna ich liczba poświęcona była wyłącznie *staropolskiej* muzyce: w Paryżu (Salle Gaveau) w 1919 r. (podczas trwania wersalskiego Kongresu, w obecności delegacji wszystkich państw sprzymierzonych), w 1920 r. w Bernie szwajcarskim (z udziałem Wandy Landowskiej), w Wiedniu, Genewie, Frankfurcie nad Menem (z udziałem St. Argasińskiej-Choynowskiej), Amsterdamie, Rotterdamie. W stałym repertuarze polskim zespołu Motet et Madrigal figurują między innymi jako najczęściej śpiewane następujące utwory: Zieleńskiego (3 motety), Szamotulskiego (Motet i Modlitwa), Gomółki (4 psalmy), Gorczyckiego (Lepulto Domino), Pękiela (Kantata Andite Mortales) i szereg Kolęd w opracowaniu Niewiawiadomskiego i Opieńskiego. Kilka kolęd polskich w przekładach francuskich wydanych w Lozannie weszło do repertuaru kilkunastu chórów francuskiej Szwajcarii, podobnie zresztą jak jeden z Motetów Zieleńskiego i Psalmy Gomółki. Z tytułu tej działalności (do której doliczyć należy również naśpiewanie jednej z płyt gramofonowych „Anthologie sonore" w Paryżu utworami Zieleńskiego i Gomółki) został ów zespół szwajcarski w osobach dwóch swych członków odznaczony. Wręczenia Złotych Krzyżów Zasługi, poprzedzonego pięknym przemówieniem, dokonał, osobiście poseł Rzeczypospolitej p. *Jan Modzelewski* przybyły specjalnie z Berna na doroczny koncert (dla członków wspierających) Zespołu, jaki się odbył w lutym b. r. w Lozannie.

Hp.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Na czoło sensacyj artystycznych okresu sprawozdawczego wysunęły się dwa występy *Hofmanna* w Filharmonii. Trzeba jednak przyznać, że w stosunku do jego występów sprzed dwóch lat ostatnie koncerty przyniosły pewne rozczarowanie. Niewątpliwie pozostała ta sama, jedyna w swoim rodzaju i niemal nieprawdopodobna technika, pozostała ta sama niezwykle oryginalna pomysłowość interpretacyjna, jednakże nie we wszystkich utworach ta pomysłowość okazała się naprawdę przekonywująca. Zwłaszcza w interpretacji Chopina uderzały tym razem pewne ujęcia bardzo odbiegające od tych zasad, na jakich zazwyczaj interpretacje Chopina się opiera. Nie-

które z nich można było ocenić jako naprawdę odkrywcze wynalazki, niektóre jednak budzą chęć przeciwstawienia się, zwłaszcza tempa wolnych części i celowe unikanie miękkości w atakowaniu ozdobników.

Ważniejsze zastrzeżenia budził jednak repertuar recitalu, w którym zadużo było takich „kawałków" jak „Barkarola" Rubinsteina, „Orientale" Stojowskiego i t. d. Szkoda tak świetnego wirtuoza dla wykonywania tak „nijakiej" muzyki. Wspaniałymi natomiast plusami występów Hofmanna były fenomenalnie wykonane „Koncert g-dur" i „Sonata Waldsteinowska" Beethovena oraz „Kreisleriana" Schumanna. Tym większy odczuwało się żal, że tak mało tego rodzaju rewelacyj muzycznych mogliśmy tym razem usłyszeć.

Koncerty Hofmanna poprzedził występ innego znakomitego i bardzo cenionego u nas pianisty Roberta *Casadesus*, co dało okazję do porównania gry tych dwóch artystów. Wobec mentalnego konstruktywizmu Hofmanna, prowadzącego go niekiedy dalej niż na to pozwala styl utworu, grę Casadesusa charakteryzuje przede wszystkim potężna impulsywność, która również nadaje czasem jego interpretacji akcenty zbyt gwałtowne, co dało się wyczuć w jego ujęciu „Koncertu Es-dur" Beethovena. Wolna natomiast od tych zarzutów była jego interpretacja „Koncertu na lewą rękę" Ravela, interpretacja stawiająca ten utwór w zupełnie nowym świetle, prawdziwie godnym jego wielkiego twórcy.

Poza tymi dwoma tytanami pianistyki usłyszeliśmy w okresie sprawozdawczym na estradzie Filharmonii jedynie Szymona *Goldberga*, skrzypka zawsze wysokiej klasy, któremu jedynie można by było zarzucić tendencję do zbytniego zwalniania nastrojowych momentów. Wykonał on „2 Romanse" Beethovena i „Koncert skrzypcowy" Mendelssohna.

Z dyrygentów poza *Mierzejewskim*, który na koncercie hofmannowskim nie wielkie miał pole do popisu osobistego (dał jednak bardzo udane wykonanie „Don Juana" Straussa) usłyszeliśmy jedynie *G. Georgesco*, dyrygenta już od dawna oswojonego z naszą orkiestrą i dzięki temu umiejącego z niej wydobyć więcej niż inni. Dało to dobre rezultaty w „III Symfonii" Brahmsa, i w akompaniamencie do „Koncertu" Ravela. Natomiast już w VII Symf. Beethovena nie pomogły nawet wysiłki dyrygenta. Również wzgląd na możliwości albo ściśle mówiąc na „niemożliwości" naszej orkiestry zmusił Georgesco do wyrzucenia dwóch części z jedynego „pierwszego wykonania" symfonicznego, jakie w okresie sprawozdawczym usłyszeliśmy, z „Suity" na orkiestrę Romana *Palestra*. A wielka szkoda, gdyż rozbiło to zwartość utworu, który, będąc kontynuacją tendencyj wyraźnie już w „Kwartecie" zarysowanych, ścisłość i przejrzystość formalną ma jako zasadnicze założenie. To nowe dzieło Palestra wzbudzało szczególne zainteresowanie jako pierwsze jego dzieło orkiestrowe pisane w nowym stylu, i nową techniką, stawiającą ścisłość linearnej konstrukcji na pierwszym miejscu. Otóż praktyka wykazała, że te tendencje w twórczości Palestra nie są równoznaczne z porzuceniem wirtuozerii w dziedzinie kolorystyki orkiestrowej. „Suita" rozbłyskuje tak jak i poprzednie utwory wszystkimi nieraz niezwykle świeżymi barwami instrumentalnymi, a nawet świetnie zrobione-

mu fugato towarzyszą bardzo pomysłowe „akompaniamenty" kolorystyczne czy rytmiczne, nie związane z konstrukcją polifoniczną. Ta obecność „kolorków" nie oznacza jednak bynajmniej rezygnacji Palestra z nowej drogi. „Kolorki" w „Suicie" nie są celem, lecz jedynie środkami, i w istocie nie wiadomo dlaczego kompozytor, mający tak wielkie możliwości w tej dziedzinie, miałby się ich świadomie wyzbywać, zwłaszcza iż ta wirtuozeria w niczym nie zaciemnia zasadniczej czystej, linearnej faktury. W rezultacie „Suita" jest nowym etapem dojrzewania talentu Palestra, który w tym etapie umiał już celowo zsyntetyzować swoje instrumentatorskie uzdolnienia ze zdrowymi założeniami formalnymi.

W Konserwatorium w miarę zbliżania się końca sezonu ruch coraz słabszy. Z ciekawych recitali zanotować należy koncert Goldberga, który mu się udał znacznie lepiej niż występ w Filharmonii, oraz wieczór pieśni francuskich w bardzo subtelnym i muzykalnym wykonaniu Jadwigi *Radwan-Młynarskiej*. Poza tym odbyły się w Konserwatorium dwa recitale fortepianowe: Ryszarda *Wernera* i Izy *Ostoi*.

Większą audycję dało Tow. Krzewienia Muzyki Kameralnej, w której jednak z bardzo pięknym i ambitnie ułożonym programem (3 koncert brandenburski i Koncert klawesynowy Bacha, wspaniały Concerto grosso Marcella, Koncert na wiolę d'amore Vivaldiego oraz pieśni z tej epoki), nie harmonizowały możliwości wykonawcze orkiestry i solistów, wśród których jedynie M. *Trombini-Kazurowa* i *Szaleski* znajdowali się na odpowiednim poziomie.

Bardzo udaną natomiast pod względem wykonawczym była XIII (i ostatnia w tym roku) audycja Tow. Miłośników Dawnej Muzyki dzięki udziałowi Wandy *Piaseckiej*, która z wielkim smakiem i dobrym wyczuciem stylu wykonała „Koncert włoski" Bacha „Sonatę" Mozarta i utwory Scarlattiego, oraz Edwarda *Bendera*, któremu ze względu na materiał głosowy, technikę śpiewaczą i wielką kulturę muzyczną należy się niewątpliwie pierwsze miejsce wśród basów polskich.

W Operze poza gościnnym występem E. *Bandrowskiej-Turskiej* i A. *Dołżyckiego* wszystko po staremu. Jedyną premierą... „Manewry jesienne".

Konstanty Régamey

POZNAŃ

Na ostatnich dwóch koncertach symfonicznych nie było żadnych nowości w programach. Jednak, dzięki wykonawcom, zainteresowanie tymi koncertami było duże. Na pierwszym — atrakcją była cała wielka orkiestra (90 osób) Filharmonii monachijskiej i jej kapelmistrz, znany już Poznaniowi p. Mennerich, a na drugim — dyrygowanym przez Z. Latoszewskiego — bardzo tu lubiana pianistka Ellegaard.

Monachijczycy grali: Schuberta — niedokończoną, Brucknera — Es (jakież to długie!) i grzecznościowo Bajkę Moniuszki. Ponadto na bis: Freischütza.

P. Mennerich nie jest indywidualnością — przynajmniej w tym programie nie można było tego zauważyć. Jest to „ein tüchtiger, gut geschulter deut-

scher Kapelmeister", ambicjonujący się w dyrygowaniu na pamięć, ale w technice mający jeszcze nie jedno do nadrobienia.

Interesowała najwięcej sama orkiestra, która jest rzeczywiście bardzo dobrą i doskonale zdyscyplinowaną. Najsłabszą stroną były w niej pierwsze skrzypce, grające cienko, dość ostro i bez tonu. Wspaniałe natomiast altówki, wiolonczele i kontrabasy, (które brzmiały — jak się jeden z kolegów wyraził — jakby na pedale). Z dętych, najlepsze waltornie, choć i cała reszta stała na wysokim poziomie. U wszystkich znakomite wyszkolenie indywidualne i zespołowe. Równość, tworząca z wielu jednostek jednolity zespół — czyli to, czego naszym zespołom tak brakuje.

Ellegaard, grająca na następnym symfonicznym, była tym razem wyraźnie nie w formie. Darowano jej to jednak chętnie — szczególnie po „Wariacjach" Francka, bo Mozart był wyraźnie nie udany — przez pamięć na tyle świetnych występów poprzednich.

Interesującym również był Symfoniczny popis Konserwatorium z wyłącznie mozartowskim programem. Szczególnie wyróżniło się wykonanie symfonii Es pod batutą dyrektora Jahnkego i „Nieszporów" na chór, kwartet solistów i orkiestrę pod batutą Wł. Raczkowskiego.

„Nieszpory" są utworem prześlicznym i niezrozumiałe jest dlaczego są tak rzadko wykonywane. W Polsce zdaje się nikt ich dotąd nie słyszał. Grali również absolwenci swoje dyplomowe koncerty z tow. orkiestry (skrzypek i pianistka). Akompaniował im dyr. Jahnke.

Opera zakończyła świetny sezon tegoroczny przeglądem najcelniejszych pozycyj w codziennej zmianie repertuaru podczas Targów Poznańskich. W repertuarze tym najcenniejszą pozycją kasową stanowiły zawsze... Harnasie, stale zgóry wyprzedane i owacyjnie przyjmowane. I pomyśleć, że opera nasza uważała za szczyt swoich tegorocznych osiągnięć, za tytuł do sławy, dumy i honorów, za patent na „poziom" nie to, że pierwsza zdobyła się na pokazanie Polsce „Harnasiów", lecz to, że wznowiła... Holendra! (co uczyniła cum strepitu, rzeczywiście et clamore). Żeby choć Tristana, albo Meistersingerów, ale ausgerechnet Holendra! I tym się przed światem szczyciła! Zrobiła to wprawdzie dobrze i porządnie, ale przecież każda opera to robi i nikt tego nie uważa za coś niezwykłego.

Było tu więc trochę przesady. Ale chętnie jej to wszyscy darują, bo zasłużyła sobie rzeczywiście na sławę, i sławę tę ma w całym kraju. Wprawdzie nieco mimowoli, bo nie z powodu Holendra, lecz właśnie Harnasi, ale ma.

Na koncercie współczesnej muzyki włoskiej, urządzonym staraniem polsko - włoskiego stowarzyszenia, usłyszeliśmy utwory takich kompozytorów, jak: Respighi, Casella, Pizetti, Pratella, Nordio, Toni, Zandonai i Alfano. Może przypadkowość w wybieraniu utworów sprawiła to, że wrażenie z całości było nijakie, pomimo, że prawie wszystkie wymienione nazwiska są głośne w świecie i że wykonawcy poznańscy przedstawili utwory z jaknajlepszej strony (pp.: Zawadzka i Karpacki — śpiew; Lisicki — fortepian; Szulc — skrzypce i Raczkowski — akompaniament. Roman Padlewski dawał objaśnienia).

Węgierską twórczość chóralną, skrzypcową i fortepianową mieliśmy sposobność ocenić z okazji pobytu chóru studentów węgierskich. Chór sam był bardzo starannie wyćwiczony, a utwory, które wykonywał, miały charakter raczej popularny (za małymi wyjątkami — Kodaly np.). Utwory fortepianowe dobrane były mniej reprezentacyjnie, co powiedzieć można również i o wykonaniu. Skrzypek natomiast, młodociany p. Varga okazał się artystą zajmującym i dobrze już w technice zaawansowanym (piękny ton, świetna prawa ręka).

Recitale fortepianowe rzadko się tu teraz zdarzają. Tylko najwybitniejsi pianiści — i to nie zawsze — mają dobrą frekwencję. Niema tu jakoś zamiłowania, czy zwyczaju chodzenia na recitale. Nawet Hofmann nie miał pełnej sali. A tym bardziej Koczalski (bo tych właśnie dwóch pianistów słyszeliśmy tutaj w ostatnich dniach sezonu).

Przyczyna pewno w tym, że ludzie nie mają pieniędzy, bo jednak bilety były drogie — szczególnie na Hofmanna — a Poznań, to miasto studentów i urzędników.

Koczalski jest bardzo popularny w Niemczech, gdzie go uważają za idealnego chopinistę. Na nas gra jego robi wrażenie staroświeckiej maniery, bardzo porządnej od strony technicznej (doskonała i czysta technika palcowa), ale przesłodzonej i przeróżowionej w nastrojach. Hofmanna odkryła Polska na nowo i widzi w olśnieniu, że jest to pianista zjawiskowy. Rachmaninow powiedział podobno, że na świecie jest jeden pianista — to Hofmann. Ktoś inny z pianistów wyraził się, że gra Hofmanna nie jest dla publiczności, bo jest na takim poziomie, że zwykły słuchacz koncertowy nie jest w stanie dostrzec jej walorów, tym bardziej, że Hofmann nigdy nie wystawia na pokaz ani swojej niepojętej techniki ani swojej muzykalności. Zresztą te dwie strony jego sztuki wzajemnie się warunkują.

Ostatnim koncertem sezonu był recital Hofmanna, a ostatnim przedstawieniem w operze były Harnasie przy zatłoczonej widowni. Tak oto skończył się tegoroczny bogaty i zajmujący sezon.

St. Wiechowicz.

LWÓW

Lwowski ruch koncertowy w ostatnim okresie sprawozdawczym starał się nadal utrzymać przynajmniej pozory pewnego ożywienia, zresztą głównie dzięki solowym występom absolwentów konserwatorium Pol. Tow. Muz. oraz imprezom Tow. Przyj. Muz. Bo poza tym Lwów musiałby się zadowolić jedynie swoimi trzema koncertami filharmonicznymi oraz—raczej niespodziewanym—koncertem chóru akademickiego. Dotkliwie zatem daje się we Lwowie odczuwać brak niemal zupełny koncertów-recitalów wybitniejszych solistów poza lwowskich, polskich i obcych, któreby może przecież zainteresowały nieco więcej publiczność. Cieszyć się tu niewątpliwie należałoby samowystarczalnością Lwowa, ale czy ona w zakresie solistów nie grozi już całkowitym sprowincjonalizowaniem, żeby nie powiedzieć wprost upadkiem tutejszego życia muzycznego?

W takiej sytuacji stałe przynajmniej koncerty filharmoniczne zwracają do pewnego stopnia główną uwagę. Ostatnio jednym z nich dyrygował W. Bierdia-

jew, na drugim koncercie debiutował jako dyrygent orkiestralny J. Kołaczkowski, kierownik muz. rozgłośni lw., trzeci zaś poprowadził I. Neumark.

Bierdiajew w programie swoim pomieścił symfonię nr. 1. Beethovena, dawno już nie wykonywanego we Lwowie Don Juana R. Straussa oraz Fantazję symfoniczną S. Barbaga (pierwsze wykonanie). Jest ona drugim z kolei po Etiudach symf. T. Majerskiego wykonanym w obecnym sezonie dziełem lwowskich kompozytorów. Fantazja symfoniczna Barbaga, o fakturze orkiestralnej raczej dość kapryśnej, okazała się utworem dobrze zbudowanym formalnie, łączącym na zasadzie kontrastu niewyszukane motywy rytmiczne, stanowiące zresztą główny ośrodek kompozycji, z elementami nieco bardziej melodycznymi. Koncert urozmaicił doskonały występ znanej pianistki L. Kolessy (Liszt, Koncert fort. Es-dur; Weber, Konzerstück).

Głównym punktem programu w koncercie dyrygowanym przez J. Kołaczkowskiego było Requiem d-moll L. Cherubiniego, w którego wykonaniu współdziałał b. dobrze przygotowany chór Echo-Macierz; w drugiej części tegoż koncertu poprowadził Kołaczkowski piątą symfonię Czajkowskiego oraz uwerturę do op. „Maria" Statkowskiego. W całym tym koncercie poznać było szczerą pracę młodego dyrygenta o możliwie najbardziej staranny i stylowy poziom wykonawczy; częstsza możność dyrygowania zespołem instrumentalnym, jaką powinien on otrzymać tu we Lwowie, pozwoli mu niewątpliwie na bardziej bezpośredni kontakt z orkiestrą, jak to widać było np. w stosunku do zespołu wokalnego, oraz na wybicie się w charakterze dyrygenta orkiestralnego.

Na trzecim koncercie, pod dyr. Neumarka odegrana była Rapsodia ukraińska W. Barwińskiego oraz Schuberta symf. nr. 4, Webera uw. Oberon, Goldmarka Wiejskie wesele (wyjątki). Ukraińska rapsodia Barwińskiego, odróżniając się od dzieła Barbaga nastawieniem mniej „modernistycznym", przedstawiła się jednak szczerą w swym wyrazie oraz prostą i pojedyńczą w opracowaniu motywów ludowych, o nieprzeładowanej i umiarkowanej instrumentacji. Solistą był Sz. Goldberg, skrzypek (Beethoven, Mendelssohn).

Na marginesie koncertów, dyrygowanych przez Kołaczkowskiego i Neumarka, znamienne były niektóre głosy prasy codziennej, które bez komentarzy w skrócie zacytujemy. Podniesiono przede wszystkim, że „na lwowskim małym odcinku sprawa zagadnienia narodowościowego odgrywa rolę dużą i wpływa decydująco na poziom artystyczny koncertów" i jako przykład sprawozdawca „Słowa Narodowego" podaje, że „smyczki ani w setnej części nie okazały p. Kołaczkowskiemu tej życzliwej uwagi i staranności, jakiej od tych samych ludzi doznaje zawsze p. Neumark...", ale „na 16 skrzypków zaledwie dwie katoliczki i jeden katolik zasiedli przy pultach! Czyż więc nie tu należy się dopatrywać powodów starannej gry i gotowości artystycznej ze strony skrzypków dla każdego niearyjskiego dyrygenta?" Były też głosy przeciw organizowaniu koncertów symfonicznych z udziałem jedynie wykonawców niearyjskich (Neumark-Goldberg). Dodajmy dla ilustracji, że program właśnie tego koncertu nie zawierał ani jednego polskiego utworu (których we Lwowie wogóle trudno doczekać się, a mimo to P. Radio, transmitując część tego koncertu, zapowiadało szumnie w lwowskich komunikatach prasowych, że „pro-

gram zawiera utwory kompozytorów polskich (tak! w l. mn.!) i obcych". Czym należy tłumaczyć to, mówiąc delikatnie, „przeoczenie"?

Piękną niespodziankę sprawił koncert chóru akademickiego pod kierownictwem Fr. Rylinga; chór przedstawił się jako zespół b. karny, dobrze ześpiewany i dysponujący poważną techniką zwł. w zakresie dynamiki. W koncercie współdziałała J. Rawicz-Jasińska, odśpiewując szereg pieśni solowych. Dziwić się należy, że koncert ten nie wywołał żadnego zainteresowania ze strony licznych lwowskich stowarzyszeń śpiewaczych. Ale znaną jest rzeczą, że śpiewacy chóralni — niestety wciąż jeszcze (przynajmniej we Lwowie) — przychodzą tylko na koncert własnego chóru!

Ostatnio Fil. lw. wespół ze znanym z jak najlepszej strony Lwowskim Chórem Technickim urządziła b. popularny, w prawdziwym tego słowa znaczeniu, poranek. Częścią orkiestralną koncertu dyrygował A. Stadler (m. in. Chopin, Polonez op. 53 w opr. ork.!), częścią chóralną M. Krzyński (popularne utwory polskie), który zresztą poprowadził także uw. do op. „Nietoperz" Straussa. Niewątpliwie lepiej już było utrzymać bardziej jednolitą linię programu (o charakterze polskim) i pozostać przy zapowiedzianej uwerturze Kurpińskiego!

Z solistów bawił Sz. Goldberg, skrzypek, który jako wykonawca i interpretator utworów od Haendla do Szymanowskiego odniósł zasłużony sukces.

Staraniem konserwatorium P. T. M. odbyły się koncerty absolwentów: Ot. Dominika, naogół znacznie zaawansowanego pianisty, ucznia prof. Majerskiego, St. Goldhamerówny, pianistki (m. in. dobrze interpretowana druga sonata Szymanowskiego), oraz Fr. Hermana, skrzypka. Herman występujący tu od kilku lat wykazał ostatnio już b. dobrą technikę w opanowaniu gry skrzypcowej i z tego też punktu widzenia raczej dobrał swój program.

Tow. Przyj. Muz. zorganizowało koncert Zb. Drzewieckiego, nb. b. słabo frekwentowany (wg. inf.) oraz ponadto popularyzacyjne koncerty poświęcone J. Brahmsowi i J. S. Bachowi. Pierwszy z prelekcją dr. Z. Lissy posiadał współudział wykonawców Darii Bandrowskiej (śpiew), dr. E. Steinbergera (fort.) oraz tym razem b. nierówny artystycznie M. Marco (skrzypce). Drugi koncert, bachowski, z prelekcją dr. S. Łobaczewskiej, miał ilustrację muzyczną z płyt, niestety jednak — pomijając niekiedy usterki techniczne reprodukcji — nie zawsze szczęśliwie dobraną, jak utwory organowe czy nawet wokalne (motet: Jesu, meine Freude) w modnych transkrypcjach orkiestrowych Stokowskiego. Ilustracja zaś muzyczna miała przecież na celu ukazanie Bacha autentycznego z przed dwóch stuleci!

Poza tym wszystkim bawił również we Lwowie znany już „reprezentacyjny balet polski".

Opery we Lwowie niema. Tym większą zasługą szkoły operowej A. Didura w konserwatorium im. K. Szymanowskiego było b. staranne wystawienie w dniu 3 maja od niepamiętnych czasów niewykonywanej tu polskiej opery „Janek" Żeleńskiego.

Z inicjatywy T. S. L. odbył się koncert podlwowskich chórów ludowych. Byłoby pożądane, by kierownicy tych chórów w silniejszym stopniu uwzględniali muzykę ludową lokalną.

Najbliższy zapowiedziany koncert stanowi występ akad. chóru węgierskiego.

W rubryce koncertów kameralnych niema nic do zanotowania. A jednak byłoby przyjemnie donieść przynajmniej o jednym występie na miesiąc jakiegoś kwartetu czy innego zespołu kameralnego! Niewiadomo, czy brak inicjatywy czy chęci!

J. J. Dunicz.

KRAKÓW

W okresie od połowy kwietnia do połowy maja odbyło się w Krakowie ogółem 7 imprez muzycznych a to: recital fortepianowy Józefa Hofmanna, recital wiolonczelowy B. Mazzacurati'ego, wieczór sonat wykonanych przez uczniów Jana Hoffmana, dwa koncerty chóralne: „Echa" i węgierskiego chóru studentów uniw. w Szegedynie, wystawiono operę Bizeta „Carmen", na koniec odbyło się przedstawienie „Baletu reprezentacyjnego". Największe zainteresowanie wzbudziły: koncert Józefa Hofmanna — u publiczności bardziej muzykalnej i widowisko „Baletu reprezentacyjnego" — u publiczności lubującej się w takich lub owakich sensacjach. O Józefie Hofmannie można napisać jedno zdanie, że jest to najgenialniejszy ze wszystkich współczesnych pianistów, u żadnego bowiem nie są połączone tak doskonale i harmonijnie: wspaniale brzmiące uderzenie, lekka, wyrazista i nieskazitelna technika palcowa, głęboka muzykalność, doskonała budowa dzieła zarówno w zarysie ogólnym jak i we wszystkich szczegółach, pierwszorzędne wyczucie stylów Beethovena, Chopina, Schumanna i t. d. Hofmann potrafi być pianistą zupełnie obiektywnym, tym niemniej umie zdobyć się na grę żywiołową, pełną temperamentu, wysokiego napięcia dramatycznego, jednocześnie w interpretacjach jest wielka prostota, celowość, siła przekonywująca i sugestywna.

O ile pisząc o koncercie Józefa Hofmanna skłonny jestem do wprowadzenia do sprawozdania jaknajwiększej ilości superlatywów, o tyle, gdy piszę o „Balecie reprezentacyjnym" nasuwają mi się słowa surowej krytyki.

Gdyby ktoś chciał od dachu budować pawilon polski na wystawie paryskiej, nie znalazłby ani funduszów, ani poparcia moralnego, a gdy ktoś montuje balet tą właśnie metodą, to znajduje „wszystko" z reklamą włącznie. Logika wskazuje, że najpierw zespół powinien ćwiczyć, potem wyjechać na występy do większych miast polskich, a potem dopiero odbyć tournée zagranicą. „Balet polski" postąpił odwrotnie, po występach zagranicą zaczął objeżdżać większe miasta polskie, na koniec może zacznie się uczyć... Co tu dużo mówić, zespół „Reprezentacyjnym polskim" nazywać się nie powinien. Na to, żeby mógł reprezentować braknie mu wyrobienia, na to, żeby był polskim brak mu ducha polskiego w układzie tańców, jako też w ogólnym nastroju, który jest typową międzynarodówką z lekkim zabarwieniem rodzimym a silniejszym ruskim. Kompozycja Kondrackiego jest pisana zbyt pospiesznie i dla tego udaną mi się nie wydała. Obronniejszą ręką z wyścigów kompozytora z czasem wyszedł Palester, dając kompozycję barwną i bardziej nadającą się do interpretacji rytmo - plastycznej.

W przeciwieństwie do baletu dramatycznego „Twardowski", koncert e-moll Chopina był, chwała Bogu, tylko baletem lirycznym. Zadziwiającą była mała liczba gestów i ruchów wprowadzonych w tym balecie, jako też naiwność poczynań tancerek i tancerzy. Oczywiście, wolę koncert Chopina bez dodatków scenicznych. „Twardowski" był wykonany bardzo niesprawnie i robił bardzo nieskoordynowane wrażenie.

Chciałbym też wiedzieć, pod jakim kątem widzenia kompletowano zespół, nie decydowały tu ani umiejętność ani uroda... W balecie statystów być nie powinno, jeden nieudolny czynnik może cały program zepsuć, niestety miało to miejsce niejednokrotnie na przedstawieniu. Nie wierzę, aby jakikolwiek poważny zespół baletowy ośmielił się tańczyć bez żadnej próby z orkiestrą w każdym nowym środowisku inną. Próba orkiestry z kapelmistrzem baletu nie wystarcza. Jedynie pewną klasę przedstawiały pp. Glinkówna, Sławska, Juszkiewiczówna i Konarski.

Lecz skończyć należy z omawianiem tego poronionego widowiska. Chór węgierskich studentów z Szegedynu jest zespołem b. sympatycznym, pracowitym i ambitnym, dlatego też serdecznie go oklaskiwałem; chór ten po usunięciu pewnych niedociągnięć, jak np. pewna ostrość głosów tenorowych, ma ładną przyszłość przed sobą. „Echo" dało ciekawy koncert złożony z utworów samych kompozytorów krakowskich. Począwszy od kompozytorów starszej generacji a skończywszy na młodych adeptach sztuki kompozytorskiej przesunęli się na koncercie wszyscy najpoważniejsi kompozytorzy krakowscy. Również dobrym pomysłem było zaprezentować swych uczniów fortepianu w wieczorze sonat a nie w szablonowym i przeciętnym „popisie". Prof. Jan Hoffman dał program z samych sonat złożony umiejętnie i celowo. Z kompozycji mało znanych bardzo ciekawą i wartościową okazała się Sonata fortepianowa — Berga, z wykonawców wyróżnił się pianista J. Weissmann. Niestety koncert „Echa" i Wieczór sonat odbył się jednego dnia i obydwóch koncertów w całości słyszeć nie mogłem. B. muzykalnym i doskonałym wiolonczelistą okazał się prof. turyńskiego konserwatorium p. B. Mazzacurati, dobrze akompaniował mu p. W. Geiger.

Na koniec w teatrze miejskim wystawiono Carmen. M. Sneżyna podobała mi się i jako śpiewaczka i jako aktorka. Wystąpiła ona w roli tytułowej. Don Josego odtworzył korzystnie p. Marinescu. Partię Micaeli z wdziękiem odśpiewała p. Bieńkowska. Mimo całego uznania i sentymentu dla Carmen z aktem III zgodzić się nie mogę. Banał operowy jest tu mocno uwypuklony. Całe szczęście, że śpiewacy częściowo śpiewali w językach mi nieznanych; przynajmniej więc część tekstu nie doszła do mojej świadomości, gdyż powiedzmy sobie szczerze, że język libretta Carmen jest częstokroć rozpaczliwy.

M. J. P.

TORUŃ

Ruch muzyczny Torunia w ostatnim okresie sprawozdawczym był nadal bardzo słaby. Jedna impreza muzyczna na okres dwóch miesięcy (a może

i dłużej?) to niezrozumiale mało. Od ostatniego występu naszej Orkiestry symfonicznej z końca marca do drugiej połowy maja nie działo się w naszym publicznym życiu muzycznym — poza jednym, czwartym zrzędu i zarazem ostatnim w bież. sezonie koncertem symfonicznym wspomnianej orkiestry w poł. maja — dosłownie nic! Cicho i bez okolicznościowych imprez muzycznych minął okres Wielkiego Postu i Wielkiej Nocy, co tym przykrzejsze zrobiło wrażenie, iż doskonale pamiętamy jeszcze dobrze pod tym względem wykorzystany okres Bożego Narodzenia. Pokątnie coś zapowiadano, lecz niczego nie zrealizowano. Nie wina tu naszej orkiestry symfonicznej, która istnieje właściwie dopiero jeden rok i organizacyjnie i artystycznie znajduje się jeszcze w etapach początkowych, dając przy tym i tak już wiele z siebie. Jesteśmy w dalszym ciągu całkowicie zależni od jednego tylko czynnika miejscowego kształtującego nasz ruch koncertowy: od uczelni Pom. Tow. Muzyczn. i jego orkiestry, ściśle z tą uczelnią związanej. Daremne są wołania o większą aktywność chórów publicznych, o samoistną akcję muzyczną poszczególnych artystów - muzyków, o występy muzyków zamiejscowych. Za małą — zdaniem naszym — rolę odgrywa również w rozbudzaniu toruńskiego życia muzycznego Rozgłośnia Pomorska. Transmituje ona nieliczne koncerty symfoniczne orkiestry P. T. M., daje raz poraz możność wystąpienia przed mikrofonem niektórym artystom miejscowym, — za co należy się jej wielka wdzięczność. Ale nie na tym powinna kończyć się rola muzyczna rozgłośni, zwłaszcza na tak eksponowanym i muzycznie zaniedbanym odcinku jak u nas. Tu zadania budowania i kształtowania życia muzycznego są wyjątkowo trudne i wymagają specjalnych metod i dłuższej a przede wszystkim nieco innej pracy, niż to ma miejsce w szeregu innych ośrodków muzycznych posiadających rozgłośnie. Tymczasem Rozgłośnia Pomorska, w zestawieniu z innymi rozgłośniami naszymi, spełnia stosunkowo znacznie mniejszą rolę na polu krzewienia i rozwijania rodzimej kultury muz. Sprawa winna brać przeciwny obrót. Wiemy wszyscy dobrze, jakie są przyczyny tego stanu rzeczy, że poważną (ale nie jedyną!) przeszkodą jest brak większej ilości wykonawców, zarówno solistów, jak i zespołów miejskich i wiejskich, chórów, kompozytorów itd. Ale właśnie z tym trzeba walczyć i to tym więcej, im znaczniejsze są trudności. Poczynania rozgłośni regionalnych w znacznej mierze określane są rozporządzeniami centrali P. R. i w tę też stronę kierujemy szczególnie nasze życzenia, czy żale. Dużo winy leży może i w tym, że prowincjonalna polityka radiowa prowadzona jest dotychczas przy zbyt małym kontakcie ze słuchaczem prowincjonalnym, poprostu głównie przy samorzutnej inicjatywie i autokontroli władz i pracowników P. Radia. Sprawy te dotychczas zbyt mało roztrząsane były na publicznych dyskusjach czy w prasie i dlatego stanowią bolączkę ogólnokrajową, nie lokalną. A czas jest zabrać się do tych kwestyj; radio coraz bardziej ingeruje w nasze publiczne życie muzyczne. Wpływy jego mogą być bardzo dodatnie, ale niekiedy i obojętne, a nawet ujemne. Chodzi więc o to, by tych ostatnich było możliwie mało, a tych pierwszych jak najwięcej.

Do najbardziej zaniedbanych zagadnień toruńskiego życia muzycznego należy prasowa publicystyka muzyczna, a przede wszystkim krytyka

prasowa, i to zarówno publicznego ruchu koncertowego jak i muzyki radiowej. Tym się tłumaczy, że wiele poczynań muzycznych na naszym terenie znajduje słaby rezonans w społeczeństwie. Brak należytego zainteresowania publiczności mającymi się odbyć koncertami oraz należytych omówień po imprezach muzycznych. Gorzej jeszcze jest z Radiem naszym, które uważa, że prasa miejscowa omawiać winna nieliczne lokalne audycje radiowe, pomijając zupełnie audycje ogólnopolskie, które stanowią przecież gros audycyj słuchanych przez regionalnych radiosłuchaczy. Widocznie wszelkie opinie i spostrzeżenia odnośnie do koncertów radiowych winni radiosłuchacze regionalni ogłaszać w prasie... stołecznej, i tam również krytyki radiowej szukać!? — To tylko jeszcze jeden dowód więcej, jak mylnie traktuje się niekiedy u nas ważne problemy organizacji kultury muzycznej.

Po tych uwagach, które są wynikiem obserwacyj toruńskiego życia muzycznego ostatniego sezonu, przejdziemy do omówienia ostatniego koncertu.

Wykonawcą jego była orkiestra symf. P. T. M., dyrygentem Z. Guttry. W programie: „Concerto grosso d-moll" Haendla, „Toccata" Frescobaldiego— bassado na wiolonczelę z tow. orkiestry (zinstrumentował K. Wiłkomirski), „Symfonia G-dur" A. Vivaldiego, „Koncert wiolończ. D-dur" Haydna oraz „Step" Noskowskiego. Solistą był K. Wiłkomirski, który wykonał wspomnianą Toccatę oraz koncert wiolończ. Haydna. Poziom wykonania utworów przez orkiestrę niewiele się różnił od tego, cośmy słyszeli na trzech poprzednich tegorocznych jej występach. Zresztą tak jeszcze jesteśmy „na świeżo" uradowani utworzeniem stałej orkiestry symf. P. T. M.; zarazem wdzięczni jej twórcom, że patrzymy wciąż jeszcze na jej produkcje z dużym sentymentem i uczuciem zadowolenia ambicyj lokalnych, co pozwala i zmusza niekiedy do zamykania oczu na to, co jeszcze najważniejszego pozostało do zrobienia, i co się poprostu zrobić jeszcze nie dało. — Ze wspomnianych punktów nie bez zastrzeżeń było wykonanie „Concertu grosso" Haendla (zwłaszcza jego część pierwsza) oraz „Stepu" Noskowskiego, który dużo trudności przedstawiał dla naszej orkiestry; szczególnie tempo i dynamika tego utworu nie zawsze zadowalały. K. Wiłkomirski czuł się lepiej w „Toccacie" oraz w... bisach. W koncercie Haydna nie zawsze zgadzał się z orkiestrą i miejscami (w „Allegro moderat.") zdradzał wyraźnie zdenerwowanie. Przyjęcie zarówno solisty jak i całej orkiestry ze strony publiczności — niestety bardzo nielicznie zebranej! — ciepłe — a zasłużone.

Leon Witkowski.

BYDGOSZCZ

Bydgoszcz należy dziś do tych nielicznych miast polskich, które właściwie zdołały ująć akcję rozbudowy lokalnej wytwórczości muzycznej. Akcja ta napotyka też w istocie na coraz szersze zrozumienie u miejscowego społeczeństwa i produkcja ma już obecnie rynek zbytu wcale znaczny. Planowa i systematyczna praca nad wychowaniem muzycznym szerszych

warstw oraz działalność organizacyjna i artystyczna jaką od lat z górą dziesięciu pełni na terenie bydgoskim Miejskie Konserwatorium Muzyczne, wpłynęły wydatnie na urodzajność miejscowej gleby. Bo życia muzycznego, prowincji zwłaszcza, nie powinno się mierzyć tylko samą ilością imprez (szczególnie przyjezdnych artystów czy zespołów), a która bywa mniej lub więcej daleką od normy ruchu wielkomiejskiego. Ważniejszym jest to, co miasto produkuje własnymi siłami i jaką postawę zajmuje wobec takich przedsięwziąć lokalna publiczność. Wiemy, jak chłód i obojętność publiczności, trudną bywa zwykle do zwalczenia, gdy w grę wchodzą znani wykonawcy. Przeciętnego bywalca sali koncertowej zajmuje w pierwszym rzędzie talent artysty, a gdy go już pozna i często słyszy przestaje się nim zwolna interesować. Meloman z prawdziwego zdarzenia, który przychodzi na koncert dla dzieła muzycznego należy — niestety wszędzie — do zjawisk niepomiernie rzadszych.

Otóż pod tym względem praca wychowawcza Miejskiego Konserwatorium Muzycznego zdziałała wiele. Mimo początkowych trudności, po latach zmagania się z rozpanoszonym jeszcze z czasów okupacyjnych dyletantyzmem (a którego jeszcze i dziś nie zdołano ostatecznie wykorzenić), nawiązano kontakt z publicznością, którą udało się przyciągnąć wartością artystyczną produkcji. Od szeregu lat Konserwatorium urządza koncerty i popisy publiczne, audycje muzyki kameralnej, wykonywane siłami profesorskimi, a corocznie wystawia się przynajmniej jedno większe dzieło oratoryjne. Imprezy te cieszą się w kołach bydgoskich melomanów ustaloną opinią, czego najlepszym przykładem jest fakt ożywionej znacznie frekwencji i pełne uznanie prasy miejscowej.

Ostatnio słyszałem właśnie „Requiem" Verdiego, wykonane w okresie wielkotygodniowym, w sali Teatru Miejskiego. O koncercie tym, w którym zaangażowani byli: wzmocniona orkiestra i chór Miejskiego Konserwatorium, połączone chóry „Lutni" i św. Cecylii oraz zaproszeni z Poznania soliści (Fedyczkowska, Janowska-Kopczyńska, Łuczyński i Urbanowicz), powiedzieć trzeba, że przeszedł najśmielsze oczekiwania. Kto narzeka na niski poziom orkiestr i chórów prowincjonalnych, ten powinien przyjechać do Bydgoszczy, aby się przekonać, co można zrobić skromnymi środkami i do jakiej formy doprowadzić można te zespoły, gdy tylko znajdzie się człowiek odpowiedni, który pracować potrafi.

Dyrygował Alfons Rösler, kapelmistrz niezmiernie sumienny i wnikliwy a przy tym talent o wyjątkowo mocnej energii potencjalnej. Zewnętrznie spokojny i opanowany, posiada Rösler rzadki u młodych kapelmistrzów dar oddziaływania na wykonawców w sposób nader sugestywny, a dzięki temu kontakt z ciałem orkiestralnym, chóralnym i solistami. Rösler świetnie akompaniuje — jest maksymalny. Operowy styl dzieła Verdiego, które muzycznie jest bliskim krewnym „Aidy", nasuwa niejednokrotnie niebezpieczeństwo zbytniego patosu teatralnego. Otóż Rösler tego bardzo szczęśliwie uniknął i to nie obniżając nigdzie wysokiego napięcia zasadniczego. Cały ten wieczór, będący manifestacją prawdziwej i szczerej sztuki, dał nam wrażenia, które tak szybko nie mijają.

Przed dwoma laty słyszałem w Bydgoszczy, pod batutą Röslera, utwór: „Chrystus na Górze Oliwnej" oraz fragmenty z „Mesjasza" Haendla. Już wówczas jasnym było, że jest to talent zapowiadający się ponad miarę przeciętną, ale niemniej trudno było przypuścić, że dalszy rozwój odbędzie się w równie szybkim tempie. Jest to podwójnie ważne, zwłaszcza, gdy uprzytomnimy sobie, jak bardzo nasza kultura muzyczna cierpi na brak zdolnych polskich kapelmistrzów.

Z. Sitowski.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

Na audycjach w kwietniu były wykonane:

M. Zieleński: 2 Fantazje (z „Communiones") na smyczki i organy, S. S. Szarzyński: Concerto „Jesu, spes mea" i „Pariendo non gravaris" na tenor, smyczki i organy oraz Sonata na 2 skrzypiec i organy, A. Vivaldi: Koncert a na 2 skrzypiec z orkiestrą, G. F. Haendel: Koncert F na organy z orkiestrą (Orkiestra Kameralna pod dyr. Z. Godlewskiej, M. Zabejda-Sumicki, B. Rutkowski, S. Jarzębski i T. Wroński), Marcello: Cantata, Beethoven i Schubert: Pieśni (E. Bender); Bach: Koncert włoski, Scarlatti: Sonaty, Mozart: Sonata B (W. Piasecka).

Tymi dwoma audycjami Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło bieżący, 13-ty z kolei, swój sezon koncertowy.

Ogółem odbyło się w tym sezonie 13 audycyj. Frekwencja przeciętna wynosiła 400 osób, ogólna — wyniosła ponad 5.000.

Audycje S. M. D. M. cieszą się powodzeniem wśród młodzieży szkół średnich nabywającej bilety po specjalnie niskich cenach: jej frekwencja ogólna wyrarziła się liczbą 3.000. Tak liczny udział młodzieży na audycjach S.M. D. M. jest objawem znamiennym i pocieszającym.

Z ORMUZU.

IV sezon koncertowy ORMUZU zamknięty został ostatnimi objazdami w maju:

na Wołyniu (6-y objazd) — J. Zwidrynówna i W. Małcużyński,

w Lublinie i Radomiu — E. Bender, T. Kowalski i S. Nadgryzowski,

w Łodzi odbył się koncert dla sfer robotniczych zorganizowany przez ORMUZ przy współdziałaniu Funduszu Pracy i Wydziału Kultury i Oświaty Zarządu Miejskiego pod protektoratem Pana Wojewody H. Józewskiego i Prezydenta Miasta M. Godlewskiego. Wykonawcami byli: A. Szlemińska i H. Sztompka, akompaniował S. Nadgryzowski, prelekcję wygłosił J. Pawłowski. W programie — utwory Chopina i Moniuszki. Koncert odbył się w wielkiej Hali Sportowej, zgromadził przeszło 2.000 osób. Tym — bardzo udanym — koncertem ORMUZ zapoczątkował, projektowaną na szerszą

skalę, akcję organizowania koncertów dla sfer robotniczych w Łodzi i w innych większych miastach.

W Filharmonii Warszawskiej odbyła się ostatnia — 4-a z kolei — audycja dla młodzieży gimnazjów i liceów. Wykonawcy: Orkiestra Symf. F. W. pod dyr. K. Hardulaka, A. Szlemińska, J. Turczyński, B. Rutkowski (prelekcja). W programie: „Step" Noskowskiego, pieśni Szymanowskiego z orkiestrą i utwory fortepianowe Chopina.

ORMUZ kończy swój sezon mając w wyniku swej pracy ok. 780 zorganizowanych produkcji (w III-im roku — 614, II — 566, I — 334).

(Obszerne sprawozdanie ORMUZU z IV roku ukaże się w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej").

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz.

Przy Radzie Artystyczno-Kulturalnej powstała *orkiestra symfoniczna*, która dwukrotnie już wystąpiła pod dyr. *Alfonsa Röslera*. Solistami byli na I-szym koncercie: Zygmunt Lisicki — fortepian, Józef Madeja — klarnet; na 2-im — śpiewała Wanda Wermińska.

Katowice.

Eugenia *Umińska* koncertowała z wielkim powodzeniem w Katowicach, w sali kameralnej Tow. Techników i Inżynierów. Znakomitej skrzypaczce akompaniował prof. A. Brachocki.

*

W sali Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach, pod kierownictwem F. Kulczyckiego odbył się koncert instrumentalno-wokalny. Między innymi wykonano Sonatę op. 13 na skrzypce i fortepian Ignacego Paderewskiego.

*

Stanisława Korwin - Szymanowska śpiewała na koncercie instrumentalno-wokalnym w Katowicach.

Płock.

W sezonie wiosennym odbył się w Płocku koncert *Warszawskiego I Miejskiego Koła Śpiewaczego* pod dyrekcją Tadeusza Czudowskiego ze współudziałem artysty opery Edmunda Płońskiego (baryton), Aliny Janiszewskiej i Zofii Łazarewicz (akompaniament). Wykonane zostały utwory: 3 motety religijne („Agnus Dei", „Chór sprawiedliwych", „Ecce lignum crucis"); następnie Polonez Miecznika z op. „Straszny Dwór" St. Moniuszki, „Gdybym był młodszy..." J. Galla, Krakowiak St. Niewiadomskiego.

Z pieśni ludowych wykonano: „Czemuście mnie mamuliczko..." K. Sikorskiego, „Siałem proso..." T. Czerniawskiego, „Hej, hula śnieżyca..." St. Kazury oraz „Powrót" (suitę krakowiaków) Z. Noskowskiego.

Poznań.

„Nina i Pergolesi" fantazja symfoniczna op. 17 *Feliksa Nowowiejskiego*

wykonana została na koncercie Miejskiej Orkiestry Symfonicznej dn. 26 kwietnia b. r. w Teatrze Wielkim, pod dyr. dr. Zygmunta Latoszewskiego.

*

„Requiem" *Mozarta* wykonane zostało z udziałem Chóru Filharmonicznego i orkiestry Filharmonicznej m. Poznania.

Siłami Chóru i orkiestry Wielkopolskiej Szkoły Muzycznej wykonano oratorium „Siedem słów Zbawiciela na Krzyżu" Haydna w kościele oo. Jezuitów.

*

W poznańskim Konserwatorium Muz. odbył się ostatni, trzeci z kolei w tym sezonie, wieczór muzyczno-dyskusyjny. Część dyskusyjną wypełniły: odczyt dr. Juliana *Rzóski* na temat „Słuchacz, miłośnik i zawodowiec w muzyce" oraz dyskusja, która rozwinęła się nad tezami prelegenta i w której wzięli udział dyr. Jahnke, Poradowski, Heysing i Piotrowski. — W części muzycznej programu wykonane zostały: Sonata na wiolonczelę i fortepian op. 9 Apolinarego Szeluty i Trio fortepianowe op. 97 L. v. Beethowena.

Śnieciska.

W dniu 3 lipca odbędzie się w Śnieciskach *15-lecie istnienia Chóru Kościelnego.* Z okazji tej odbędzie się zjazd chórów kościelnych.

Środa.

W niedzielę Palmową odbył się w Środzie w Kolegiacie miejscowej, *koncert religijny chóru kościelnego.* Wykonane zostały utwory starych polskich kompozytorów, jak: W. Szamotulskiego, M. Zieleńskiego i G. Gorczyckiego; oprócz nich — Zientarskiego, F. Nowowiejskiego, Wallek-Walewskiego, ks. dr. Gieburowskiego, Żukowskiego i in.

Warszawa.

Z okazji dziesięcioletniej rocznicy śmierci *Henryka Melcera* odbyła się w dniu 9 kwietnia b. r. w sali koncertowej Konserwatorium, uroczysta Akademia. Pierwszy zabrał głos prof. W. Kochański, wicerektor Konserwatorium Warsz., który, witając przedstawiciela min. W. R. i O. P., nacz. dra Zawistowskiego oraz zebranych, szerzej omówił artystyczną działalność Henryka Melcera. Po czym nastąpiło odsłonięcie portretu Melcera (pędzla Edwarda Kokoszki). Pod portretem widnieje krótki, wymowny napis: *Henryk Melcer. 1869 — 1928. Wielki pianista i kompozytor polski.* Po mowie prof. Kochańskiego, serdecznego przyjaciela i towarzysza estradowego Melcera, przemawiał przedstawiciel młodzieży konserwatoryjnej, składając w imieniu tejże młodzieży ślubowanie, iż będzie ona kroczyć zawsze drogami sztuki, w myśl zasad zmarłego pianisty i kompozytora.

W części koncertowej, poświęconej twórczości Melcera, wzięli udział: Helena Ottawowa (uczen. Melcera) ze Lwowa, Janina Hupertowa, Wacław Kochański i Jerzy Lefeld. Wykonano m. in. transkrypcje pieśni moniuszkowskich, „Noc księżycową", „Karuzel", oraz sonatę skrzypcową.

*

Dnia 24 kwietnia odbyła się w Warszawie uroczystość *poświęcenia sztandaru Zjednoczenia Polskich Zw. Śpiewaczych i Muzycznych.* Uroczystość rozpoczęła się nabożeństwem w Katedrze, następnie złożono wieńce na Grobie Nieznanego Żołnierza i w Belwederze, oraz odbyła się Akademia

w Teatrze Narodowym, której część koncertową wypełniły chóry pod dyr. W. Lachmana.

*

Przy *Warszawskim Towarzystwie Muzycznym* powstała „Sekcja Pomocy młodym Muzykom", której zadaniem i celem jest dopomaganie zdolnej, posiadającej niezbędne kwalifikacje zawodowe, młodzieży muzycznej, do zdobycia terenu szerszej działalności oraz nawiązania ścisłego kontaktu ze społeczeństwem.

*

Antoni *Szałowski* ma na ukończeniu „Symfonię.

*

Michał *Kondracki* komponuje kantatę na chór (na łacińskie teksty religijne) i orkiestrę.

*

W dniu rocznicy śmierci Wielkiego Marszałka Polski, Józefa Piłsudskiego, Polskie Radio nadało pełen nastroju „Poemat żałobny" *B. Woytowicza.*

*

Na konkursie ogłoszonym przez Radę Książki, „Listy Fryderyka Chopina" w opracowaniu *H. Opieńskiego*, uznano za najlepiej wydaną książkę polską w 1937 r.

Kraków.

Niezwykle bogato przedstawia się program *Festivalu Sztuki* w czasie Zielonych Świąt. W pierwszym dniu świąt odbędzie się w Krakowie ogólno-polski zjazd chórów połączony z koncertem na Wawelu. W zjeździe tym weźmie udział około 2500 śpiewaków. W programie m. in figurują dwa utwory Nowowiejskiego.

Lwów.

Lwowski *konkurs* na marsz ku czci Marszałka J. Piłsudskiego rozstrzygnięto w dn. 13 kwietnia br. Sąd konkursowy jednogłośnie orzekł, że żadna z 39 prac nadesłanych nie odpowiada warunkom konkursu, wobec czego nie wyróżnił żadnej pracy ani nie nagrodził.

*

Na ostatnich koncertach symfonicznych wykonano po raz pierwszy dwa utwory lwowskich kompozytorów: S. *Barbaga* „Fantazję symfoniczną" oraz W. *Barwińskiego* „Rapsodię ukraińską".

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Z inicjatywy „Polis Land Serwice" odbył się w Nowym Yorku koncert *muzyki polskiej.* W programie figurowały utwory Chopina, Moniuszki i Szymanowskiego.

*

„Missa pro Pace" *Feliksa Nowowiejskiego* wykonana została dwukrotnie przez Chór Katedralny, pod kierunkiem Msgr. Stanko Premrl, w Ljubljanie (Jugosławia).

Pierwsze wykonanie odbyło się 19 marca b. r. z tow. organów, zaś drugie — 17 kwietnia z tow. orkiestry symfonicznej.

To drugie wykonanie transmitowała rozgłośnia w Ljubljanie.

*

Na wydziale muzycznym Uniwersytetu Columbia w Nowym Yorku wygłosił znany muzyk *Feliks Łabuński* odczyt na temat: „Ewolucja muzyki polskiej od XIV w. do dni dzisiejszych".

*

Lwowianka, *Waleria Jędrzejowska* śpiewała z powodzeniem w operze florenckiej.

W sali koncertowej Quemis Hall odbył się w maju koncert jubileuszowy *Józefa Hofmanna* z tow. orkiestry symfonicznej Broadcastingu angielskiego pod batutą sir Adriana Boulta.

Pianista polski odegrał 4-ty koncert fort. g-moll Beethovena i koncert a-moll Schumanna. W programie było również kilka utworów *Chopina.*

*

Eugenia Umińska koncertowała ostatnio w Budapeszcie. Krytyka z wielkim uznaniem odniosła się do naszej skrzypaczki. W programie 2-gi koncert Szymanowskiego.

*

Na festiwalu muzyki współczesnej w Stuttgarcie w dn. 15 — 23 maja *twórczość polską* — obok kwartetu C-dur Szymanowskiego — reprezentować będzie Trio smyczkowe kompozytora poznańskiego S. B. Poradowskiego.

*

Dr. *Latoszewski* dyrygował ostatnio koncertem symfonicznym w Filharmonii berlińskiej. W programie między innymi wykonany został poemat symfoniczny M. *Karłowicza* „Oświęcimowie".

*

W Italii odbył się konkurs młodych śpiewaków z całej Italii. Między innymi został wyróżniony Polak, stypendysta Towarzystwa Muzycznego w Katowicach, *Tadeusz Beval* z Siemianowic (Śląsk).

Wystąpi on wkrótce w Operze mediolańskiej, w operze „Łucja z Lammermooru" Donizetti'ego. Zdolny ten śpiewak kształci się obecnie w Mediolanie.

*

Kompozytor toruński J. M. *Wieczorek,* przebywający obecnie w Wiedniu, pisze operę „Klątwę" do słów St. Wyspiańskiego.

*

Wiedeński antykwariusz wystawił na sprzedaż za sumę 2 milionów fr. franc. cenną kolekcję *dokumentów* i *pamiątek po Chopinie,* których zebraniem zajmował się z wytrwałością w ciągu blisko 30 lat Edward Ganche, biograf Chopina.

W zbiorach tych znajduje się fortepian Pleyela z drzewa różanego, z własnoręcznym podpisem Chopina, maska pośmiertna w marmurze, którą Clésinger rzeźbił według maski zdjętej z Chopina na łożu śmierci, siedem całkowitych tomów utworów Chopina, zebranych przez wierną uczenicę i przyjaciółkę Jane Stirling, z których każda strona pokryta jest notatkami i korektami; wreszcie wiele innych przedmiotów, jak: kadzielniczka srebrna, którą Chopin trzymał zawsze na stoliczku nocnym, pieczątka do listów, następnie listy, autografy muzyczne, manuskrypt 4-ego Scherza, oraz kolekcja rysunków, portretów, książek, litografij i biografij o Chopinie aż do dni ostatnich.

ANGLIA

W Londynie, pod protektoratem króla Jerzego VI zorganizowano ***konkursy muzyczne*** dla artystów europejskich.

Laureaci tych konkursów będą mieli zapewnione trzyletnie studia w Anglii. Pierwszy z tych konkursów odbywa się w maju, dla uczniów pianistów i organistów od lat 15 do 18. Drugi, w 1939 r., poświęcony będzie dla kompozytorów nie przekraczających 21 lat. Trzeci konkurs — dla muzyków, od 15 — 18 lat, grających na instrumentach smyczkowych.

BELGIA

Rząd belgijski, ażeby dać możność kandydatom belgijskim należytego przygotowania się do ***konkursu im.***

Ysaye'a, przyznał każdemu z nich kwotę 15.000 fr. plus 5.000 fr., jako dodatek subsydiowy, nadany przywilejem królowej Elżbiety, która, jak wiadomo, była inicjatorką tych konkursów (Fondation musicale Reine Elisabeth). Chwalebna duma narodu belgijskiego nie pozwala, by — jak to miało miejsce za pierwszym razem — wzięli górę, dobrze subsydiowani przez swój rząd, kandydaci sowieccy.

Konkurs, tym razem dla pianistów, rozpoczął się w Brukseli, w maju (od 16 do 31). W czasie tym odbędą się koncerty znanych artystów, jak: Robert Casadesus, Artur Rubinstein, Wanda Landowska, Aimée Van de Wiele, Igor Strawiński i inni.

CZECHOSŁOWACJA

Zmarła młoda, utalentowana kompozytorka czechosłowacka, *Julia Reisserova*.

Studia muzyczne odbywała w Pradze, Bernie i Paryżu, gdzie współpracowała z Albertem Rousselem. Wiele z utworów jej (muzyka symfoniczna i kameralna) było granych w Paryżu, Kopenhadze, Brukseli, Wiedniu, Pradze i Bernie.

*

W Pradze czeskiej wykonano operę *Martinu* „Julietta" (prapremiera), której libretto osnute jest na dramacie G. Neveux pod tym samym tytułem.

FRANCJA

W Paryżu odbył się z wielkim powodzeniem koncert 83-letniego pianisty, *Ludovica Breitnera*. Był on jednym z ostatnich uczniów Liszta i Antoniego Rubinsteina. Urodził się w Trieście, 1855 r.

*

Słynne dzieło *Masseneta* „Werther" grane po raz pierwszy w Wiedniu, w roku 1892, dosięgło 1000-go przedstawienia w Operze Komicznej, w Paryżu.

*

Orkiestra Tow. Filh. w Paryżu wykonała *trzy nowości:* I-szą Symfonię Artura Lourié, „le Bardit des Francs" A. Roussela (na cztery głosy męskie, blachę i perkusję), „Cantate pour le temps Pasca" M. Jauberta. Dyrygował Munch.

*

Na koncertach Revue Musicale wykonany został utwór na orkiestrę *M. Martinu* p. t. „Revue de cuisine".

*

W Paryżu na *koncercie muzyki organowej* wykonane zostały utwory: O. Messiaena „Nativité", „Apparition de l'Eglise Eternelle", Daniel-Lesura „la Vie Intérieure", J. Alain „Litanies", „Variations sur un thème de Jannequin", „le Jardin suspendu".

*

Francuski minister oświaty podał do wiadomości publicznej, iż rząd franc. zwrócił się do dwu słynnych dyrygentów: Brunona *Waltera* i Artura *Toscanini'ego* z prośbą, by wzięli udział w wielkich festivalach, jakie mają być w lecie b. r. zorganizowane w miastach francuskich.

HOLANDIA

W Antwerpii odbyła się prapremiera opery „Annemarie" R. *Veremansa*.

ITALIA

W Rzymie wystawiono z okazji 125-letniej rocznicy urodzin wielkiego kompozytora *film*, pod tytułem *„Giuseppe Verdi"* ze współudziałem artystów włoskich i francuskich, m. in. Beniaminem Gigli.

*

Z inicjatywy rządu faszystowskiego Italia będziei miała *w letnim sezonie* 35 lirycznych teatrów odkrytych.

Teatr w Milano, który mieści 20,000 osób, wystawi 12 oper dawniejszych i współczesnych. Na początek sezonu dana będzie „Aida".

NIEMCY

Z okazji uroczystości brucknerowskich odbędzie się w Linzu m. in. *pokaz improwizacyj na organy* na zadany temat. Przewidywany jest wielki udział organistów wielu krajów.

*

W końcu maja w Düsseldorfie, z okazji mającego się tam odbyć *kongresu muzyków niemieckich,* otwarta zostanie wystawa „Muzyki zwyrodniałej". Składać się będzie ona z kolekcji płyt z nagranymi utworami awangardy niemieckiej, która — wedle prasy niemieckiej — pod wpływem takich „techników muzyki", jak np. Hindemith, straciła całkowicie poczucie sensu i melodii.

*

Filharmonia berlińska pod dyrekcją Wilhelma *Furtwänglera* odbyła tournée po Italii. Rzym i Florencja były na pierwszym planie. W powrotnej drodze wystąpiła w Zurychu i Bazylei.

*

Karol *Elmendorff,* jeden ze stałych dyrygentów w Bayreuth, został mianowany dyrektorem opery w Berlinie.

*

Opera w Hamburgu, najstarsza scena stała w Niemczech, upamiętniła *260-tą rocznicę* swego istnienia, dając serię przedstawień dzieł wielkich mistrzów.

*

Biblioteka miejska w Berlinie, w której posiadaniu jest manuskrypt *Roberta Schumanna,* wyda wkrótce Sonatę na fortepian i skrzypce, napisaną przez tego kompozytora w 1853 r., na kilka miesięcy przed chorobą umysłową artysty.

Pierwsze wykonanie tego dzieła odbędzie się w najbliższym sezonie, w Berlinie.

*

Zarząd festivalów w Salzburgu ogłasza *urbi et orbi,* że w programie na rok 1938 zajdą zmiany. Zapowiadają one nieobecność Artura Toscanini'ego i Brunona Waltera. Natomiast przybywają: Karol Böhm i Klemens Krauss.

*

W Berlinie wykonano Kwartet smyczkowy młodego kompozytora szwajcarskiego, Hansa *Schaeublé.*

*

W Brunświku, w Operze, wykonano po raz pierwszy operę *Kodaly'ego* „Spinnstube", opartą na ludowych motywach.

*

W Dreźnie, w bieżącym sezonie, cieszyła się wielkim powodzeniem opera *Mohaupta* „Die Wirtin von Pinsk" (według „Mirandoliny" Goldoniego).

Akcja rozgrywa się na granicy polsko-rosyjskiej w 1812 r. Autor jest Ślązakiem i nic dziwnego, że krytyka niemiecka dopatruje się w operze rysów słowiańskich.

*

W Moguncji wykonano po raz pierwszy z wielkim powodzeniem balet „Der grosse Bär" *Conrada Becka.*

*

W Berlinie wykonano po raz pierwszy tańce chłopskie „Georgica" *Wernera Egka* (dyr. Schuricht).

*

W Wiedniu wykonano po raz pierwszy symfoniczną suitę *E. Wellesza* p. t. „Prosperos Beschwörungen". Orkiestra Pullmana wykonała „Introduction et Marche funebre" Milhauda.

*

Na koncertach *„Arbeitskreis f. neue Musik"* (Frankfurt) wykonane zostały: „Partita" H. Brehme'go, I-szy Kwartet Bartoka, pieśni Kodaly'ego. Sonata op. 16 Schoecka, Sonata fletowa Giesekinga, Serenada Roussela i Sonatina fortepianowa Ravela.

*

W Hannowerze wykonano po raz pierwszy operę znanego pianisty *Wilhelma Kempffa,* p. t. „Die Fastnacht von Rottweil".

*

Opera frankfurcka wyruszyła w objazd następujących miast: Sofii, Białogrodu, Zagrzebia i Bukaresztu. W programie ma następujące opery: „Rosenkavalier" „Walkirie", „Fidelio" i „Figaro".

Tournée to pozostaje w związku z zapowiedzianą przez min. Goebelsa propagandą kulturalną na obszarze państw bałkańskich.

SZWAJCARIA

Młoda skrzypaczka genewska, *Blanche Honegger,* jak głosi jednomyślnie prasa skandynawska, odniosła wielki sukces w Kopenhadze, Stockholmie i Oslo.

*

Madeleine Dubuis, młoda śpiewaczka genewska, odbyła tournée po Maroku i Algerze. Program jej zawierał produkcje hiszpańskie — stare i współczesne.

WĘGRY

Wielkie stowarzyszenie chóralne pod nazwą „Harmonie" w Zurychu, weźmie udział w październiku b. r. w *uroczystościach budapeszteńskich* z okazji 900-ej rocznicy śmierci św. Stefana. W programie figuruje opera „Belsazar" Haendla.

Z. S. R. R.

V-ta Symfonia *Szostakowicza* według głosów krytyki sowieckiej jest punktem przełomowym w jego twórczości, gdyż „powraca tu kompozytor do głębi i uczuciowości, a zarzuca właściwą dawnym utworom dążność do groteski, ironii i estetyzujących poszukiwań."

*

Moskiewska „Muzyka" zarzuca niektórym *kompozytorom ukraińskim, białoruskim, tatarskim* i t. d., że chcą muzykę tych narodów *znacjonalizować* i, unikając tworzenia jednolitej kultury muzycznej w duchu bolszewickim, usiłują wtłoczyć ludowe pierwiastki muzyczne do pięciotonowej gamy lub wynajdują nowe systemy tonalne.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

VI

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY PODWÓJNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU SIERPNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Czerwiec	Zeszyt VI (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Stanisław Zetowski

Ś. P. DR. BRONISŁAWA WÓJCIK - KEUPRULIAN.

Ta sama względna cisza, która towarzyszyła sukcesom muzykogolicznym ś. p. *Bronisławy Wójcik - Keuprulian,* towarzyszyła jej przedwczesnemu zgonowi w dn. 11 kwietnia b. r. Powszechne milczenie prasy codziennej. W kilku pismach klepsydry ze skromną tytulaturą *„docent Uniw. Jagiell.“*, niewiele mówiącą w dzisiejszych czasach. Kilka, literalnie kilka wierszy, zawierających kilka zaledwie tytułów prac czy artykułów Zmarłej. I to jedynie w dwóch czy trzech, w każdym razie niewielu pismach codziennych. Oto wszystko czym ogół kulturalny żegnał Keuprulian. Akord wdzięczności za ofiarny trud życia, doszczętnie spopielony w służbie idei, w służbie wartości kulturalnych. Zmarła bezprzecznie zasługiwała na wiele więcej. Zasługiwała na rzucenie w ogół przez prasę codzienną zasług jej niepowszednich, by przecie dziś, kiedy zimne zwłoki po wytężonej do maksimum pracy utuliła cicha mogiła na cmentarzu Łyczakowskim na wieczny spoczynek, dowiedział się ten ogół, kogo utraciła muzykologia polska, kogo utraciło kulturalne społeczeństwo. Strata bolesna. Odeszła — bądźmy sprawiedliwi w ocenie — jedna z największych współczesnych muzykologów polskich, znakomita znawczyni muzyki Chopina, ofiarowawszy muzykologii europejskiej wyjątkowe, najoryginalniejsze dzieło *Melodyka Chopina.*

Ś. p. dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian urodziła się 6 sierpnia 1890 r. we Lwowie. Uczęszczała do gimnazjum Strzałkowskiej

(1905—1911). Po ukończeniu zakosztowała zrazu studiów matematyki i filozofii ścisłej na Uniw. J. Kazimierza we Lwowie. Po rocznych studiach, zorientowawszy się krytycznie we własnym uzdolnieniu, przerzuciła się na studium muzykologii, które dało jej zadowolenie i skonkretyzowało jasno uświadomienie celu życia. Pod wyborną dyrektywą prof. A. Chybińskiego wtajemniczała się z zapałem w arkana podstawowe metody naukowej, usamodzielniała się coraz więcej w wartościowych badaniach, nabywając jak największe kwantum wiedzy teoretycznej, opartej o szeroką podbudowę wszechstronnych zainteresowań. Nic też dziwnego, że, pokochawszy pracę, dochodziła do coraz owocniejszych i doskonalszych jej rezultatów, by później zajaśnieć i stać się chlubą lwowskiej muzykologii. Ukończyła Konserwatorium Muzyczne we Lwowie. Doktorat muzykologii uzyskała w 1917 r. za rozprawę p. t. „Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist", opublikowaną (nie w całości) w „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (1922). Od r. 1919—1925 pełni funkcje starszej asystentki Instytutu Muzykologicznego Uniw. Lwowskiego. Od r. 1919—1920 wykłada jako profesor w Konserwatorium Muzycznym przedmioty teoretyczne. Współpracuje w redakcji wydawnictw Sp. akc. Książnica-Atlas i w księgarni Jakubowskiego jako redaktor wydawnictw. Docenturę na Uniwersytecie Jagiellońskim zdobywa w roku 1934, wygłaszając 28 kwietnia wykład habilitacyjny p. t. „Stanowisko muzykologii w systemie naukowym". W ostatnich latach życia przenosi się ze Lwowa do Warszawy, gdzie całym sercem poświęca się pracy w Instytucie im. Fryderyka Chopina. W r. 1936 zostaje członkiem zarządu Instytutu. Redaguje organ tej instytucji p. t. „Chopin". Należy do komisji opracowującej kompletną edycję dzieł Chopina, pod patronatem redakcyjnym I. J. Paderewskiego. Wygłasza pogadanki w radiu o Chopinie i Instytucie. Pomnaża fundusze Instytutu honorariami za prelekcje radiowe. Ofiarowuje do biblioteki Instytutu komplet czasopisma „Muzyka", zawierający artykuły o Chopinie. Umiera dn. 11 kwietnia r. b. w Warszawie. Zwłoki jej przewieziono do rodzinnego Lwowa i pochowano 13 kwietnia na cmentarzu Łyczakowskim.

Przeobfity w różnorodność zainteresowań pozostał wartościowy dorobek naukowy prawie z dwóch dziesiątków lat wytężonej i racjonalnej aktywności Keuprulian. Centrum, koło którego jednoczyły się w zwarty kompleks jej główne wysiłki badawcze,

tworzyła twórczość muzyczna Chopina. Rozmach twórczego umysłu, zda się, niezmordowanego, istotne uzdolnienie, gruntujące się na doskonałych fundamentach metodycznych, wyposażone omal wszechstronną, wszystkie problemy ogarniającą wiedzą teoretyczną, popartą wyborną znajomością kilku czy kilkunastu języków, niczem nieugięta, niezłomna pracowitość, dokonały, że w krótkim stosunkowo czasie Keuprulian zabłysła w muzykologii polskiej, jako najznakomitsza chopinistka, której sława znalazła zasłużone odbrzmienie i za granicą. Dzieło, jej już na wieki zamkniętego życia, to obszerne studium wyjątkowej wartości „Melodyka Chopina" (1930), rezultat długoletnich uciążliwych badań analitycznych, uskrzydlonych nową myślą. Czyżby introdukcyjny asumpt wzięła z lektury głośnego studium K. Szymanowskiego o Chopinie, o którym w późniejszej charakterystyce literatury chopinowskiej w Polsce Odrodzonej (Kwart. „Muz." 1929.IV) zawyrokowała, że „zrodzone z subtelnej intuicji, wskazuje drogi, którymi iść należy w krytyce, by *Chopin* jako „wielki polski artysta" zajął w narodowej świadomości kulturalnej należne mu najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko" i realizowała badania nad poszczególnymi elementami metier Chopina? A może sięgnęła głębiej ku źródłom Szymanowskiego przewartościowania muzyki Chopina? Zapragnęła widocznie kiedyś obdarzyć muzykologię światową pierwszym wielkim dziełem o twórczości Chopina, interpretowanej pod kątem „rzemiosła". Przedwcześnie na zawsze stłumiony akord życia Keuprulian nie pozwolił osiągnąć pełni wymarzonych zamierzeń.

Ale i tak Keuprulian dała muzykologii światowej w „Melodyce Chopina" dzieło jedyne w swoim rodzaju, o walorach rzeczywistej wartości. Bo czymże było i jest to dzieło? Niech odpowiedzą fachowe recenzje. Literatura chopinowska wzbogaciła się nowym dziełem, które nie tylko ważną w niej pozycję stanowić będzie, ale o którym można nawet powiedzieć, że znaczy w niej epokę, pewien punkt zwrotny... tu po raz pierwszy w polskiej i obcej literaturze chopinowskiej spotykamy omówienie całej twórczości naszego Mistrza wyłącznie pod kątem rozpatrywanej, zbadanie i systematyczne ujęcie jej cech ze względu na jeden element podstawowy (dr. L. Bronarski: „Kwart. Muz." r. 1930.IX). Dzieło to zajmie z wielu względów pierwsze miejsce w dotychczasowej literaturze muzykologicznej o Chopinie — pierwsza

Keuprulian osiągnęła dokładną syntezę melodyki Chopina... ujawnia nową metodę badań melodyki artystycznej, wybudowaną na podłożu teoryj potwierdzonych niezależnie i współcześnie przez Kurta Mersmana i Tocha. Całość dzieła kwalifikuje się na naczelne miejsce w dotychczasowej, międzynarodowej literaturze o Chopinie, gdyż żadna inna monografia nie przysporzyła nauce równie pozytywnych i jednocześnie sformułowanych wyników (dr. Seweryn Barbag „Muzyka" 1930 r., 11—12). To jedyne w swoim rodzaju i najbardziej wartościowe dzieło muzykologii polskiej ostatnich dziesiątków lat naturalnym trybem postępowania winno było autorce otworzyć podwoje uniwersytetu przez nominację na docentkę. Niestety! Cztery lata długie upłynęło nim zabrzmiał jej odczyt habilitacyjny w murach starej uczelni krakowskiej. I to w czasach, w których pisze się tyle o braku odpowiednich sił naukowych.

Wartość nieprzeciętnego studium Keuprulian coraz dobitniej zarysowywała się z biegiem lat. Ona uczyniła Keuprulian autorytetem, asem, najwybitniejszą polską znawczynią twórczości Chopina. To też, kiedy stworzono Instytut im. Fr. Chopina, nie mogło jej braknąć wśród czołowych kierowników Instytutu.

Prócz „Melodyki Chopina" zebrała rozproszone po fachowych czasopismach artykuły i szkice i opublikowała w „Szkicach Muzykologicznych" (1923) i „Chopinie" *(studia, krytyki, szkice,* 1933). Jak wszechstronna była wiedza Keuprulian, jak ogromna skala zainteresowań, niechaj przemówią tytuły jej artykułów *).

1) Polskie tańce Jana Fiszera „Kwart. Muz." 1914.

2) Muzyka jako przedmiot studiów Uniw. „Gaz. Muz." 1918.

3) Hugo Riemann, „Gaz. Muz", 1919.

4) O balladach Moniuszki do słów Mickiewicza, „Gaz. Muz", 1919.

5) Menuet w klasycznej i romantycznej sonacie fortep. „Gaz. Muz". 1919.

6) Z zagadnień systematyki harmoniki współczesnej, „Rytm" 1922.

---

*) Nie układamy dokładnej bibliografii prac Keuprulian — może ktoś inny tego dokona, albo bodaj uzupełni przeoczone pozycje i dostrzeżone braki, czemu bylibyśmy radzi, bo najlepszym i najbardziej wartościowym uczczeniem zmarłej byłby kompletny katalog prac i artykułów.

7) Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist „Zeitschrift f. Musikwisenschaft", 1922.

8) O pojęciu wartości w muzyce, 1922.

9) Szkice muzykologiczne, 1923.

10) O kilku pospolitych pojęciach muzyki, „Rytm" 1923.

11) O gamie w muzyce współczesnej, „Przegl. Muz.", 1926.

12) O pewnym nieporozumieniu, „Przegl. Muz.", 1926.

13) O typowych postaciach melodii Chopina, „Lw. Wiadom. Muz. i Lit.", 1926.

14) Problemy formy w muzyce romantycznej. Romantyzm w muzyce, monografia zbiorowa pod red. M. Glińskiego, 1928.

15) Rytmika czy metryka „Muzyka", 1928.

16) Un disciple de Jean Baptiste Lully: Johan Fischer „Revue de Musicologie" 1929.

17) O polifonii Chopina, „Kwart. Muz.", 1929.

18) O literaturze chopinowskiej w Odrodz. Polsce, „Kwart. Muz." 1929.

19) Melodyka Chopina, 1930.

20) O „Pamiętniku" Moniuszki, „Muzyka", 1930.

21) O trioli w mazurkach Chopina. Księga Pam. ku czci prof. A. Chybińskiego, 1930.

22) Considerations sur les eléments du style de Chopin, „Revue Musical", 1931.

23) Frederik Chopin, Anahit, Paris, 1931.

24) Wariacje i technika wariacyjna Chopina, „Kwart. Muz.", 1931.

25) Polska muzyka ludowa, „Lud. słow.", 1932.

26) Muzyka ludowa, „Wiedza o Polsce", III.1932.

27) Polnische Musikwissenschaft Slavische Rundschau, 1932.

28) Chopin a młodzież nasza, „Chopin", Lwów ,1932.

29) Chopin — studia, krytki, szkice, 1933.

30) Elements des Volksliedes in Chopins Melodik „Slavische Rundschau", 1933.

31—32) Muzyka bliższego Wschodu. Muzyka ormiańska, „Kwart. Muz.", 1932. Muzyka turecka, „Kwart. Muz.", 1933.

33) W sprawie przewiezienia do kraju prochów Chopina, Lwów, „Wiad. Muz. Lit." 1933 i polemika.

34) Stanowisko muzykologii w systemie nauk. Rozprawy i Notatki muzykol., 1934.

35) Ormianie polscy, 1933.

36) Replika na krytykę T. K., „Muzyka Polska", 1935.
37) Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina, 1936.
38) Co winniśmy Chopinowi, „Chopin", 1937.
Recenzje w „Kwart. Muz." i „Muzyce".

Mimo, że badania naukowe Keuprulian wznosiły się na najwyższy stopień naukowy, ochotnie zstępowała z wyżyn naukowych, jak powyższy katalog wykazuje, na niziny popularyzacji, bo i to przecież służba ważna dla nauki. Trafiała zawsze umiejętnie w odpowiedni ton i wyposażała go w formę powabną, docierającą do głębi serca.

Zamiast kilku tyrad finalnych niniejszego nekrologu, niech mi wolno będzie skierować skromny apel do instytucyj, którym powierzono z urzędu pieczę nad dorobkiem naukowym polskim, do... bibliotek wszelkiego rodzaju, a uniwersyteckich przede wszystkim. Kiedy zbierałem materiał do niniejszego nekrologu, nie znalazłem w krakowskich bibliotekach najważniejszych prac Keuprulian. „Melodykę" posiada Bibl. Jagiell. ale „Szkiców" i „Chopina" nie ma w żadnej bibliotece. Ogarnęło mnie zdziwienie, zwłaszcza że w jednej z bibliotek zajrzałem pod *Skrudlik* i znalazłem omal wszystko co wyszło z pod pióra autora. Czy biblioteka nie kompletuje wartościowych dzieł, ale tylko „pewne" dzieła? Niechże więc biblioteki zaopatrzą się czym prędzej w „Melodykę Chopina", „Szkice" i „Chopina" Keuprulian, a spełnią obowiązek najważniejszy wobec tej, która służyła całą duszą owocnie kulturze polskiej.

Dr. Adolf Chybiński

Z NIEWYDANYCH LISTÓW KAROLA SZYMANOWSKIEGO

W mym archiwum korespondencyj znajduje się 12 listów K. Szymanowskiego, pisanych do mnie w latach 1922 — 1932. Ponieważ posiadają mniejsze lub większe znaczenie dla biografa i badacza twórczości Szymanowskiego i jego artystycznego rozwoju, przeto zasługują na wydanie już obecnie, gdy postać Szymanowskiego coraz jaśniej się przedstawia dzięki różnym publikacjom. Niestety — niektóre listy jeszcze nie nadają się do wy-

dania ich w całości, inne zaś mogą ukazać się w wyjątkach krótszych lub dłuższych. Wydając te cenne dokumenty zaopatruję je uwagami i objaśnieniami, o ile tego wymaga ich zrozumienie. (Podkreślenia słów poszczególnych pochodzą od Szymanowskiego).

Zanim to uczynię, chciałbym ze względu na datę pierwszego listu zauważyć, że treść jego odnosi się do pobytu Szymanowskiego we Lwowie w r. 1921, gdy zdołałem zainteresować go muzyką góralską, prezentując mu szereg melodyj ludowych Podhala, które wówczas było ośrodkiem mych zainteresowań etnograficznych. Umówiliśmy się, że w następnym roku (1922) spotkamy się w Zakopanem i z pomocą dyr. Juliusza Zborowskiego, którego zdjęcia fonograficzne muzyki Podhala posiadałem we własnej transkrypcji, zetkniemy się z muzykantami góralskimi, a w szczególności z Bartusiem Obrochtą. Istotnie, Szymanowski przybył w sierpniu czy wrześniu do Zakopanego (1922), ale na bardzo krótki czas. Z tych kilku dni jego pobytu pochodzą dwa pierwsze pisane ołówkiem listy, nie datowane.

1.

Kochany Panie Adolfie! Jestem kilka dni tylko w Zakopanem, bardzo, bardzo chcę Pana zobaczyć! Mieszkam w Stamarze (na Marszałkowskiej). Proszę być tak dobrym i dać mi znać, kiedy Pan tu będzie. Szczery uścisk dłoni.

Karol Szymanowski

Ja zaś mieszkam w M. Oku i zajrzę dziś jutro.

M(ieczysław) Sołtys

Objaśnienie. List ten nie zastał mnie w Muzeum Tatrzańskim, gdzie wówczas mieszkałem; przebywałem bowiem chwilowo poza Zakopanem. Zrozumiałą przeto staje się treść następnego listu.

2.

Kochany Panie Adolfie. Zupełnie Pan o mnie zapomniał. Jadę dziś napewno. Chciałbym bardzo zobaczyć Pana.

Czy nie mógł by Pan zajść teraz do mnie, albo być o 2-giej u Karpowicza? Proszę dać odpowiedź tej dziewczynie.
Serdeczny uścisk dłoni.

Karol Sz.

Muszę Pana widzieć przed wyjazdem.

Objaśnienie. Szymanowski zatrzymał się wówczas nieco dłużej, niż w liście zapowiadał. Przyjazne stosunki zacieśniły się bardziej. Już wówczas po kilkakrotnym zetknięciu się z muzyką góralską, a pod wpływem lektury — wznowionej — dzieł K. Tetmajera, nosił się z myślą skomponowania większego utworu, inspirowanego przez góralszczyznę. Jeśli mnie pamięć nie myli, to już wówczas wymienił tytuł: „Janosik", układając z przyjaciółmi różne projekty scenariusza, i to z zastosowaniem kinotechniki, ponieważ np. realizacja sceny pochodu baców i juhasów na Halę przedstawiałaby trudności nie do przełamania. Projekty te uległy potem dość daleko idącym zmianom.

3.

Warszawa 14.I 923

Mój drogi Adolfie... Następnie wybacz mi że tak długo nie pisałem Ci! Jestem w dość kwaśnym usposobieniu, niby zdrów a zawsze od czasu do czasu parę kresek zbytnich w temperaturze, pojawiających się bez żadnego... (słowo nieczytelne „zresztą"?) powodu. Wskutek tego jestem skrępowany w ruchach, wyjeżdzam z Bristolu zrzadka tylko w zamkniętym powozie, tracę tu masę pieniędzy, nie wiem co dalej robić, etc. etc. Boję się żeby moje Zakopane tej zimy nie uciekło mi, bo jak wiesz mogę tam być jedynie pod warunkiem zupełnego zdrowia, inaczej nie warto tam być, ponieważ klimatycznie nie jest mi koniecznie potrzebne (moje płuca i gardło zdaje się są zupełnie w porządku), na czem więc polega moje obecne pół-inwalidowanie, nie mam naprawdę pojęcia, a nie warto mi inwalidować w Zakopanem. Najgorzej, że muzycznie nic nie robię oprócz... (słowo nieczytelne) różnych załatwiań korekt, poprawek etc., nie mam bowiem fortepianu tutaj, ciągle będąc na wylocie. Piszę więc trochę o m u z y c e, może z tego wyjdzie z czasem jakiś mały tomik. Posyłam Ci ostatni mój p o l e m i c z n y u t w ó r, który zdaje

się (wiem to skądinąd) pozostanie moim ostatnim w tym sporze słowem. Utwór ten, bez mojej wiedzy bezwstydnie „wyonacono“ w redakcji, ku wielkiej mojej irytacji, odcinając całe dość długie p o s t s c r i p t u m będące samo w sobie zwięzłą i kategoryczną odpowiedzią X-owi (na krytykę koncertu Drzewieckiego, którą Ci posłałem między innymi przez St. W., otrzymałeś i którego program stanowiły rzeczy Debussyego, Ravela ,Skriabina i moje (sonata III i Maski). Wyobraż sobie co za...! Sens tej odpowiedzi był w najogólniejszym sensie taki, iż z tym... w ogóle o muzyce nadal nie będę gadać, bo nie warto. Żałuję, że nie wydrukowali tego, bo to było dość zabawne. Przeczytałem znów artykuł Twój w Przeglądzie, z jeszcze większą przyjemnością. Tak bym Ci był wdzięczny za przysłanie tego, co pisałeś o mnie, a co mi dawno obiecałeś. W ogóle napisz do mnie, nie masz pojęcia jak się cieszę z każdego listu w nudzie obecnej mego życia. Tymczasem kończę... etc.

Musisz widywać Stasię, o ile jesteś w ogóle we Lwowie już? Bo adresuję tam ten list na chybił trafił.

Do widzenia

Twój Karol Szym.

Objaśnienie. Szymanowski był w błędzie przypuszczając, że jego płuca i gardło były wówczas w porządku. Nie wymaga wyjaśnienia głośna w swym czasie polemika Szymanowskiego z pewnym krytykiem.

4.

Wstępna uwaga. List, który obecnie nastąpi, pozostaje w związku z zamiarami pewnego kompozytora napisania „opery góralskiej"; kompozytor ten zwrócił się do mnie z prośbą o przysłanie mu mego rękopiśmiennego zbioru melodyj podhalańskich, czemu jednakże musiałem ze względów nie zależnych tylko ode mnie odmówić. Ze zbioru tego jednakże korzystał już poprzednio Szymanowski. Należy tu dodać, że już wówczas p. St. Mierczyński przygotowywał do druku wydanie swej publikacji „Muzyka Podhala“, do której później Szymanowski napisał słowo wstępne.

Zakopane 14.III 923.

Mój drogi Adolfie!... Mam nadzieję, że sprawa wydania książki Mierczyńskiego trochę się przeciągnie, czyli tak rychło Ypsilon (nazwisko kompozytora, o którym mowa jest wyżej) nie dostanie tego materiału do ręki. Ze swej strony będę zaklinał M. by mu rękopisów nie pokazywał. Zresztą tę muzykę trzeba „słyszeć", pijąc razem z góralami, żeby zrozumieć o co tu chodzi. Ypsilon „pije" wprawdzie, ale szczęściem w Warszawie z ceprami, więc nic nie zrozumie. Swoją drogą postanowiłem przyspieszyć całą sprawę i już porządnie nakiwałem Ryt. i Iw.

...Jaka szkoda, że nie możesz przyjechać!!! 18-go chcę jednak urządzić orgię miłą. Muszę sobie znów trochę góralszczyzny zastrzyknąć, bo wyrafinowanie P a s t e r z a, nad którym ciągle ślęczę, aż mię dławi! Zresztą nieźle tu mi, tylko ciągle mi gardło dolega, a nie chce mi się iść do doktora, żeby mię nie straszył. Wolę już poczekać do Warszawy i mego Tryjerskiego. Dni czasem cudowne, choć za ciepło i słotno. Bądź tak dobry i napisz mi parę słów. Szczerze mi Cię tu brakuje. Etc.

Twój
K. Szymanowski

Objaśnienie. „Sprawa", o której w powyższym liście Szymanowski wspomina, dotyczy scenariusza baletu góralskiego. Od r. 1923 stan zdrowia Szymanowskiego stale się pogarszał. Zbyt późno udał się pod opiekę bardzo wybitnego zakopiańskiego lekarza a przy tym zbyt mało liczył się mimo wszystko ze swym stanem, choć żył w ustawicznej trwodze o swe zdrowie. — „Orgiami" nazywał Szymanowski wieczory przy muzyce góralskiej.

5.

Warszawa 26.III 924.

Mój drogi Adolfie. Strasznie już dawno nie komunikowałem się z Tobą i stęskniłem się już za Tobą i miłymi z Tobą pogawędkami. Oczekiwaliśmy Cię w Zakopanem wraz z Samuelem do ostatniego dnia mego pobytu tam i nawet niepokoiliśmy się czyś Ty nie chory, bo miałeś taką postać, jakbyś już wcale do nas i do Zakopanego nie chciał (a może nie mógł!) się dostać. Piszę ten list przez mego brata, który do Was jedzie na koncert.

Zobaczysz jaki to tęgi pianista, i bardzo Cię proszę, byś łaskawie i przyjaźnie nim się zaopiekował i wprowadził w Wasz świat muzyczny... On Ci opowie dużo o mnie i Stasi. Tu było trochę moich produkcyj osobistych (pieśni ze Siostrą) i inn. (kwartet po raz pierwszy). W krytykach w dalszym ciągu traktują mnie jako „lästigen und dazu verdächtigen Ausländer", a w najlepszym razie z dobrotliwym klepaniem po ramieniu, a siostrę jako śpiewaczę „ze sprytem" (N. w „Rzeczypospolitej"). Zresztą może Ci jakieś „krytyki" wpadły w ręce. We środę (9 kw.) i niedzielę (13-go) była moja wielka manifestacja w Filharmonii z Ficiem, który tu jedynie sobie zdaje sprawę, że jestem coś wart jednak, a więc III symfonia (po raz pierwszy przeze mnie słyszana), koncert skrzypcowy i ustępy z R o g e r a. O! żebyś mógł tu przyjechać!! Może by się dało (zamiast do Zakopanego)? Pomyśl nad tem! Co do mojej pracy, to w Zakopanem napisałem 6 mazurków i... nie skończyłem Rogera, który mi kością w gardle stoi! Ale jakoś to będzie. Okropnie Cię nam w Zakopanem brakowało — była tam jedna tylko, ale kapitalna orgia na Ś-ty Józef, z Mrozem i dudami. No ale kończę już bo późno bardzo i jestem zmęczony. Napisz jak najprędzej!!! Etc. Addio!

Twój

Karol

Objaśnienie Wspomniane w powyższym liście imię „Samuel" oznacza żartobliwy przydomek jednego z wspólnych przyjaciół zakopiańskich, którego nazwisko jest znane z dramatu Juliusza Słowackiego p. t. Samuel Zborowski. Mowa o dyrektorze Muzeum Tatrzańskiego, p. Juliuszu Zborowskim.

6.

Warszawa 10.XI.925.

Mój drogi Adolfie,... Przede wszystkim muszę bardzo podziękować (nie wiem komu, ale domyślam się że Tobie) za wybranie mię na czynnego członka Muzeum. Żenuje mię, że nie jestem członkiem Tow. Tatrzańskiego i chciałbym to jakoś urządzić — więc jak?... Do Zakopanego niestety nie mogłem się wybrać (uczynię to może dopiero po świętach), wybieram się za to ciągle do Lwowa... Niestety ciągle mi coś staje na przeszkodzie.

Wogóle nie masz pojęcia, jakie ś na ogólnym tle degrengolady i krachu — muszę pędzić życie. Chwytam każdy najmniejszy zarobek, jaki mi wpadnie w ręce, by jakoś koniec z końcem związać — więc artykuł tu i ówdzie, więc jakieś zestawianie muzyczki do patriotycznego filmu (harmonizowanie różnych „Lecą liście z drzewa", „Hej, hej ułani"), wreszcie też zobowiązałem się napisać do tej samej serii jakąś książeczkę o muzyce etc. etc. Wszystkie te dorywcze, okropne zajęcia nie pozwalają mi wyjechać z Warszawy, bo we Lwowie nie miałbym tych zarobków (chyba mi jakiś odczyt urządźcie?), dlatego z dnia na dzień odkładam ten nieszczęśliwy wyjazd, bardzo mi potrzebny wprost jako odpoczynek, bo naprawdę jestem jak nieszczęsne, zapędzone zwierzę. Przy tym s e r i o o b s t a l u n k i, więc to Stabat Mater, które chciałbym skończyć przed nowym rokiem, następnie balet góralski, no i ta książczyna o muzyce. Skąd wziąć na to wszystko czasu i energii, kiedy człowiek taki już zmęczony. Źródła gotówki oficjalne (tutejsze), a więc Opera, Departament (Sztuki) dotychczas mię zawodzą, nie wiem więc co robić.

Listu Twego z łacińskim „Stabat Mater" nie otrzymałem niestety, i byłbym Ci wdzięczny za ten tekst. Doprowadziłem kompozycję tego dzieła mniej więcej do 3/4 (w szkicu naturalnie — do partytury jeszcze się nie zabrałem). Pokażę Ci we Lwowie. Coraz je więcej lubię w jego ubogiej prostocie i bezpośredniości, ale to też nie jest utwór na szerokie powodzenie, coraz więcej mi jednak przykro, że to... „żydowski obstalunek!" O tych różnych sprawach opowiem Ci dużo we Lwowie. Dziś jeszcze nie mogę zdefiniować dnia wyjazdu, bo ciągle mnie trzymają jakieś pieniężne sprawy.

Tymczasem proszę, napisz mi natychmiast... w ogóle o wszystkim.

Czy ja Ci oddałem tę niemiecką książkę o nowej muzyce (zdaje się Mersmanna), bo nie mogę jej u siebie znaleźć, a byłaby mi bardzo potrzebna jako pewne streszczenie. Etc.

Twój
Karol

Objaśnienie. Wniosek wybrania Szymanowskiego czynnym członkiem Muzeum Tatrzańskiego wyszedł wspólnie od dyrektora Muzeum i od wydawcy tych listów. W r. 1936 został Szy-

manowski wybrany honorowym członkiem Muzeum Tatrz.; wniosek pochodził od tych samych osób. — Szymanowski otrzymał tekst łaciński „Stabat Mater" wraz z kompozycją Palestryny.

7.

Uwaga wstępna. W r. 1930 został Szymanowski rektorem Akademii Muzycznej w Warszawie. Z tej okazji wydawca tych listów przesłał nowej instytucji gratulacje i życzenia powodzenia imieniem Instytutu Muzykologicznego Uniw. J. K. we Lwowie i własnym.

Warszawa, Raszyńska 58. 20.IX.930.

Drogi Adolfie. Wybacz mi, że dziś odpowiadam Ci tylko tym prywatnym i przyjacielskim listem na przysłane mnie i moim Kolegom tak miłe i ciepłe życzenia od Ciebie i Instytutu Muzykolog. z racji powstania naszej Szkoły i mojej nominacji...

Dodam jeszcze, że cieszymy się wszyscy bardzo z wejścia do naszego grona ks. dra Feichta, którego wiedzę, inteligencję, zapał i chęć do pracy z dniem każdym coraz więcej cenimy i nie wątpimy, że ta współpraca nasza będzie pełna najlepszych rezultatów. O różnych szczegółach naszych narad, to już Ci przy sposobności ustnie i poufnie opowiem, na razie tylko tyle, że podniesienie się poziomu intelektualnego naszych narad zaznaczyło się dobitnie, wykazując mnie osobiście, w jak okropnych warunkach byłem zmuszony pracować lat temu kilka! Nie mylę się wcale, widząc w ks. Feichcie ogromną pomoc w dążeniach moich do pogłębienia studium w naszej szkole i niezmiernie się cieszę z jego współpracy. Na razie nie piszę więcej, jestem b. spracowany i trochę zmęczony, ale jakoś to pójdzie. Etc.

Twój

Karol

Szereg innych listów dotyczy spraw najzupełniej prywatnych, wobec czego listy te mogą, przynajmniej na razie, być nieopublikowane.

Dr. Henryk Opieński.

JAK TO WŁAŚCIWIE BYŁO Z RELLSTABEM?

Utarło się od lat w polskiej literaturze chopinowskiej piętnowanie krytyka niemieckiego *Ludwika Rellstaba,* jako typowego przedstawiciela obskurantyzmu i zacofania; jako symbol starszego pokolenia, występującego — w każdej epoce — chronicznie wrogo przeciwko młodym; echo tych pojęć, w stosunku do Rellstaba, znalazło się niedawno na łamach „Muzyki polskiej", w artykuliku pt. Apolinary Szeluto przeciw muzyce współczesnej („Muzyka polska" T. III, str. 130). Ten nowy przykład przedstawienia Rellstaba, jako symbolu wrogiego stosunku starszych krytyków do poczynań młodych kompozytorów, wymaga przecież pewnego wglądnięcia w tę sprawę. Przede wszystkim sądzę że nie zawadzi objaśnić kim był Rellstab. Zdaje mi się bowiem, że nie popełnię błędu twierdząc, że większość tych co o nim słyszeli a może i niektórzy z tych co o nim pisali, wyobrażają sobie Ludwika Rellstaba jako starego, zatabaczonego tetryka, który już z samej racji swego wieku nie mógł rozumieć „nowej sztuki", a przede wszystkim nie objawiał dobrej woli aby się do niej z wyrozumiałością zbliżyć. Otóż przede wszystkim należy objaśnić tych, którzy przypadkiem nie wiedzą, że Rellstab, piszący między 1832 a 1840 krytyki o utworach Chopina, był młodym wówczas jeszcze człowiekiem, tylko o dziesięć lat starszym od naszego kompozytora (urodził się w 1799 r. w Berlinie). Syn muzyka, uczeń wybitnego teoretyka i cenionego kompozytora *Ludwika Bergera,* nauczyciela Mendelsohna, Henselta, Tauberta, Rellstab był nie tylko muzykiem ale poetą i powieściopisarzem, poza tym przez czas pewien wykładał w Wojskowej Szkole w Berlinie, historię i matematykę... a miał niespełna lat 27 kiedy porzuciwszy te pedagogiczne zajęcia, poświęcił się krytyce muzycznej — najpierw jako sprawozdawca Vossiche Zeitung i współpracownik kilku periodycznych pism muzycznych, a wreszcie redaktor własnego pisma muzycznego *„Iris im Gebiete der Tonkunst"* założonego w 1830 roku. Już w pierwszych latach swej kariery pisarskiej występował z taką bezwzględną gwałtownością w swoich krytykach, że za artykuły skierowane przeciwko

słynnej śpiewaczce Henryce *Sonntag* a zwłaszcza przeciw wszechpotężnemu w ówczesnym świecie berlińskim *Spontiniemu*, naraził się na proces i na wyrok skazujący go na więzienie w twierdzy!... Oczywiście krytyki o Chopinie były łagodniejsze i nie naraziły go za życia na żadne procesy — wytaczane mu jedynie po śmierci, przez nie tylko polskich pisarzy muzycznych... Za życia był cenionym, nawet przez takiego bojownika idei modernistycznego romantyzmu i wielbiciela Chopina jak... Robert Schumann, który na sądy Rellstaba niejednokrotnie w swoich pismach się powoływał i nawet z uznaniem je cytował. Jedną cytatę warto nawet powtórzyć; wyjęta ona jest ze sprawozdania Rellstaba o utworach takich miernot współczesnych jak Rummel, Köhler, Herz, Kalkbrenner (bo słynny paryski pianista również komponował salonowe utwory). Sprawozdanie to podobało się Florestanowi *), który je właśnie za zgodne ze swoją opinią uznał i uradował się zakończeniem: „einen Hasen können sie totschiessen unsere Komponisten, aber einen Löwen erwürgen nicht". „Zająca mogą zastrzelić ci nasi kompozytorowie ale — lwa nie zdławią". Krytyk podobnie piszący nie wygląda chyba na zwolennika i poszukiwacza przeciętności. — A przecie... krytykował Chopina. Ale dlaczego go krytykował — dlaczego go nie rozumiał? Łatwo nam dziś z tego powodu wyrażać zdziwienie; trzeba się jednak wżyć wyobraźnią w tę epokę słodkiego pseudoklasycyzmu, epokę, która nie mogła jeszcze zupełnie zorientować się w ostatnich dziełach Beethovena (wszak i dziewiętnastoletniemu Chopinowi wydało się, że w Trio B-dur „Bethoven szydzi z całego świata" **). Poza tym przecież nawet takiego „modernistę" Schumanna Nokturn g-mol Chopina (Op. 15, nr. 3) tak zadziwił widocznie swymi odległymi modulacjami, że autor „Karnawału" nazwał go: „die fürchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit ***). Więc cóż się dziwić muzykowi, który najlepiej się czuł w atmosferze słodkich i miłych zresztą Nokturnów Fielda, który, rozumiejąc jedynie styl czasu przeszłego i teraźniejszego, mimo najlepszej woli, nie mógł odczuwać i odkryć tajemnicy tych przemian stylowych, ja-

*) Florestan — jeden z trzech pseudonimów R. Schumanna.

**) List do T. Woyciechowskiego z 20.XI 1829 r.

***) Schriften über Musik und Musiker I, Anhang, sprawozdania z roku 1835-go.

kie zapowiadały nowatorstwa harmoniczne i kolorystyczne w chopinowskich Etiudach i Nokturnach. Podkreślam wyrażenie „mimo najlepszej woli" — bo w tym pojęciu „dobrej" lub „złej" woli leży właściwie sens całej sprawy, jaką można wytoczyć krytykowi, przy czym należy sumiennie odróżniać „złą wolę" od... braku kompetencji. Ponieważ w tym wypadku nie można Rellstabowi odmawiać braku muzycznych kompetencji (prócz wspomnianych trudności w zorientowaniu się w nowoczesnym stylu), chodzi o rozstrzygnięcie, czy berliński muzyk krytykując Chopina objawiał złą czy dobrą wolę. Dla rozstrzygnięcia tej sprawy najlepiej chyba sięgnąć do źródeł.

Oto co pisał Rellstab w czasopiśmie *Iris* w lipcu 1834 roku, w sprawozdaniu o *„Trzech Nokturnach op. 15"* — w kilkanaście miesięcy po pierwszym, drwin pełnym ataku na Chopina — w którym znajdowały się takie uwagi: „tam gdzie Field wzdycha — pan Chopin stęka" *).

Ale oto co pisze obecnie: „Prace Chopina wprowadzają nas w zakłopotanie, ponieważ pod pewnymi względami są one tak do siebie podobne (poza tym posiadają jednak znaczne różnice), że właściwie zawsze to samo o nich powiedzieć się powinno. Nokturnów omawianych obecnie nie uważamy za lepsze od poprzednich, z powodu których przed niespełna rokiem ogarnął nas święty gniew oburzenia, a jednak nie powtórzymy obecnie podobnych słów, chociaż nasze poglądy zmianie nie uległy. Wtenczas spieszyliśmy z ostrzeżeniem jaką przewrotnością w ogóle jest wkraczanie na podobne drogi i czuliśmy się powołanymi, aby zwrócić na to światu uwagę; skoro jednak od tego czasu kierunek ten stał się tak powszechnym, że już jeżeli nie *de jure*, to *de facto* uznać go musimy, walka nasza staje się daremną. Przyznajemy więc rację i prawo bytu temu rodzajowi — musimy jednak rozpatrzyć się szerzej w niektórych jego objawach. Te zaś, pominąwszy ogólną naganę, są często szacunku godne. I tak powyższe Nokturny. Wprawdzie dla mnie, jasne, własnego pokroju (selbst erfundene) pełne wdzięku małe romanse Fielda są tysiąc razy milsze niż utwory Chopina, który się na Fielda Noktur-

*) Charakterystycznym jest również cytowane przez Hösicka („Chopin" 194) oraz L. Bronarskiego (Harmonika Chopina str 442) zdanie: „jeżeli Field dosypuje nieco korzeni do swojej potrawy, to pan Chopin sypie w nią zaraz całą garść pieprzu tureckiego"...

nach wzoruje, choćby nie wiem w jak wyszukany sposób chciał się od nich odróżnić, nie da się jednak zaprzeczyć, że szlachetny muzyczny zmysł w nich panuje a równocześnie znać u autora dążenie, aby nietylko dla palców, ale i dla muzyki coś nowego wynaleść. Tego nowego jest jednak tak nieskończenie dużo, wymagania Chopina nawet od wprawnych pianistów żądają takiego trudu, że powątpiewamy czy rezultat wart jest wysiłku. Wprawdzie już spora ilość pianistów grywa utwory Chopina i słusznie, bo wirtuoz, choćby dla próby powinien wkraczać na podobne drogi, ale to chwilowe powodzenie nie powinno łudzić kompozytora. Obecnie pociąga nowość a nawet trudności, bo każdy grający poczytuje sobie za zaszczyt pokonać to samo zadanie, które ktoś inny już pokonał; skoro jednak te podniecające środki przestaną działać, musi treść sama posiadać dostateczną wartość, aby dzieło ostać się mogło — i powodzenie jego nie minęło".

W dalszej części swej krytyki Rellstab wywodzi iż „dyletantowi zawsze milsze będą utwory Herza lub Kalkbrennera a muzykowi Sonaty Beethovena" — przede wszystkim narzeka na niesłychane trudności: „ wo es uns von Kreuzen und Been vor dem Auge flimmert" („gdzie nam się mieni przed oczyma od krzyżyków i bemoli") i wygłasza konkluzję: „że ten zewnętrzny aparat nie stworzy jednak nowych form"...

Rellstab nie przestaje w dalszym ciągu, z obowiązku sprawozdawcy, studiować ukazujących się nowych utworów Chopina. W numerze *Iris* z 29 sierpnia 1834 r. ogłasza krytykę o wariacjach „sur le *Rondeau favori: Je wends des Scapulaires*" op. 12. Czując odpowiedzialność za swe sądy, zastrzega się on, iż nie należy go posądzać o „ślepego ducha partyjnego" i podkreśla, że Warjacje „nie wolne od błędów zbytniego wyszukiwania trudności, są bardzo udatną pracą".

Wobec również w 1834-ym wydanego *Rondeau op. 16* (Es dur) ton Rellstaba łagodnieje jeszcze bardziej (nr. Iris z dnia 19 września). Wprawdzie nie może się jeszcze zawsze pogodzić z „trudnościami", proponuje nawet, że ktoś powinien sobie zadać trud i ułożyć kompozycję „na fortepian" a to w tym celu, aby „roślinę, która może być ozdobą ogrodu sztuki, pozbawić trudności".

W każdym jednak razie zaznacza tu Rellstab, że utwory Cho-

pina ceni znacznie wyżej niż kompozycje Herza, Kalkbrennera i Moschelesa z ich „das ewig todte Einerlei“, stosując do dzieł naszego twórcy znaną schillerowską apostrofę Filipa de Marquis Posa: Neu zum wenigsten ist dieser Ton...

W konkluzji swego sprawozdania, sprzeciwiającej się poniekąd wygłaszanym poprzednio sądom — nie waha się Rellstab napisać iż: *„poleca naszym* pianistom z całym naciskiem („alles Ernstes“) zajmowanie się dziełami Chopina i nie obawianie się trudów wstąpienia na te najeżone przeszkodami drogi“.

Przeczytanie tych wyjątków z pism berlińskiego krytyka, które zresztą umieściłem swego czasu w drugim wydaniu mojej książki o Chopinie *), daje chyba niewątpliwie świadectwo *„dobrej woli“* Rellstaba.

Ze słów jego możemy wnosić jak trudno mu zorientować się w nowatorstwach Chopina koncentrujących równoczesne postępy techniki i kolorytu fortepianowego z przebogatym rozszerzeniem funkcji harmonicznych, ale Rellstab, przyjmujący z rezygnacją panowanie „nowego kierunku“ stara się Chopina zrozumieć i mimo wszystkich zastrzeżeń znać, że podlega jego urokowi. Jeżeli zatem ktoś mówi pod adresem tych naszych dzisiejszych krytyków, którzy nie gustują w nowej sztuce i upierają się przy swych sądach, iż „od czasów Rellstaba nic się zmieniło“ — jest w błędzie. Rellstab bowiem, w miarę swych możności, pragnął Chopina zrozumieć i nawet do pewnej dodatniej oceny dzieł jego doszedł — bo miał dobrą wolę. A nie wiadomo co więcej warte, czy snobistyczne zachwyty nad każdym objawem nowości w sztuce — dlatego że to nowość, czy jasno i szczerze wypowiedziana — a następnie złagodzona krytyka wypływająca zresztą nie ze złej woli, lecz z niezrozumienia, z niemożności odczucia nowych form; z owego niezrozumienia będącego tak naturalnym że prawie nieuniknionym zjawiskiem — nawet zwłaszcza gdy chodzi o utwory genialne — których przeniknięcie długiego wymaga czasu — nic więc dziwnego, że wobec nich współczesność bezradna nieraz się buntuje. Bo słusznie powiedział *Rainer Maria Rilke: „Geniusz jest zawsze postrachem swego czasu“...*

---

*) Chopin. Książnica - Atlas, Lwów - Warszawa 1925, wydanie 2-gie.

Zbigniew Drzewiecki.

O RACJONALNIEJSZE KIEROWANIE MŁODZIEŻĄ PRZY WYBORZE ZAWODU MUZYCZNEGO.

Koniec muzycznego roku szkolnego, obserwacja wyników pracy, uzewnętrznionej i udostępnionej w najlepszych rezultatach na publicznych popisach, nasuwa szereg refleksji, przekraczających swym zasięgiem teren wyłącznie pedagogiczny.

Jak co roku tak i obecnie zastęp muzyków profesjonalnych powiększy się o grono absolwentów, wypuszczonych przez najpoważniejsze nasze uczelnie. Jakość i ilość nowych sił, opatrzonych patentem „dojrzałości" fachowej lub artystycznej, podlega rokrocznie fluktuacjom. Bywają roczniki bardziej nabrzmiałe wybitnymi talentami, bywają też bardziej „suche" pod tym względem. Jednak co do jednego punktu są one do siebie podobne, mianowicie co do obioru fachów.

Fortepian pozostaje w Polsce wciąż instrumentem, który najbardziej pociąga uzdolnioną muzycznie młodzież, skrzypce kroczą już znacznie bardziej w tyle. Poza tym dość licznie obsadzone są działy kompozytorskie, teoretyczne i śpiewacze, oraz od paru lat rozwijające się w paru przodujących uczelniach wydziały kapelmistrzowskie. Inne ważne działy instrumentalne, przede wszystkim dęte, są znacznie mniej chętnie frekwentowane i niesłusznie uważane w powszechnej opinii za pośledniejsze, nie pociągają młodzieży inteligentniejszej.

Podobne rozłożenie frekwencji młodzieży, czującej w sobie powołanie do pracy na niwie muzyczno - artystycznej, odpowiada niewątpliwie pewnej ogólnej psychice społecznej. Każdemu młodzieńcowi. czy jego rodzinie, skoro już przyzwoli na kształcenie się w tym zawodzie, przyświecają przede wszystkim marzenia sławy Chopinów, Paderewskich, Hofmannów, Barcewiczów, Hubermanów, Szymanowskich. Zresztą co wart byłby zapał młodego adepta, gdyby nie chciał dorównać największym w artyźmie muzycznym. A jednak życie przynosi niejedno rozczarowanie, a proza życia codziennego, walki o chleb powszedni w wieku dojrzałym jakże niepodobne są do młodzieńczych „snów o potędze".

Zjawiskowe, genialne talenty twórcze i odtwórcze rodzą się niezmiernie rzadko, a resztą rządzą... prawa popytu i zapotrzebowania, takie jak i w ogólnym życiu społecznym.

Któż ma regulować rozdział napływu, pragnącej się kształcić w zawodzie muzycznym młodzieży, jeżeli nie czynniki opiekujące się tym działem kulturalnym w Polsce i polityka kierowników muzyki, jako mające wgląd w tak prozaiczne, a jednak naprawdę realne sprawy, jak zapotrzebowanie krajowego rynku muzycznego? Wiadomo przecie gdzie jest *nadmiar „produkcji" ludzkiej* w tym dziale, a gdzie jest jej *brak*. Nie jest to — rzecz prosta — sprawa łatwa, ale nie widzi się w tym kierunku nawet zalążkowych poczynań.

Mamy w wielkim nadmiarze zdolnych i nawet bardzo utalentowanych młodych pianistów (aczkolwiek pobijano ich na konkursach międzynarodowych), wybitnie uzdolnionych kompozytorów, ostatnio dyrygentów, jak zawsze, pewien poczet śpiewaków (którzy nie mają gdzie śpiewać na scenach operowych). Natomiast za mało jest tęgich skrzypków (proszę tylko posłuchać skarg profesorów, którym orkiestry porywają najzdolniejszych uczniów jeszcze przed ukończeniem studiów), niemal żadnego napływu wybitnych specjalistów w działach instrumentów dętych. Już od lat bodaj nie produkował się na końcowych popisach konserwatorium warszawskiego żaden np. oboista, flecista czy fagocista. A mieli by oni pole do pracy artystycznej i zapewniony chleb powszedni. A gdzież są młodzi wybitniejsi chórmistrze, gdzież organiści na miarę tych, jakich w profuzji posiadają kraje zachodnie?

Na poparcie powyższych wywodów pragnę przytoczyć parę wymownych przykładów. Pierwszym z nich niech będzie opinia tak wielkiego artysty, jak Józefa Hofmanna. Mówił on, będąc ostatnio w kraju, przy okazji rozważania widoków wybicia się młodych pianistów w Stanach Zjednoczonych, które stanowią dużą analogię z stosunkami europejskimi, że absolutnie odmawia młodzież od poświęcenia się zawodowi pianistycznemu. Hofmann z właściwą mu trzeźwością i gruntowną znajomością stosunków zawodowych twierdzi, że zapotrzebowanie na pianistów - wirtuozów nie istnieje dziś obecnie w Ameryce, gdyż popyt jest pokryty w całości przez najsławniejsze nazwiska. Pianista koncertujący, nawet bardzo utalentowany, wybitnie technicznie po-

stawiony, boryka się z kolosalnymi trudnościami wybicia się, poświęca — o ile je posiada — duże zasoby materialne, by się produkować i ponosić koszty bardziej efektownej a tak niezbędnej reklamy i wszystko to bez osiągnięcia zamierzonego rezultatu. Od czasu Horowitza nie zabłysnęła w Stanach żadna nowa gwiazda, która by się utrzymała na powierzchni, w sensie pełni wielkiego powodzenia. Natomiast, mówił dalej Hofmann, na skrzypków lub innych instrumentalistów zapotrzebowanie jest wciąż duże nie tylko wskutek istnienia wielkiej ilości orkiestr symfonicznych i radiowych, ale przede wszystkim przez możność pracy artystycznej w małych zespołach kameralnych, które to pole jest dla pianisty właściwie zamknięte.

Będąc dyrektorem słynnego instytutu „Curtissa" w Filadelfii i dziekanem wydziału fortepianowego, ma Hofmann w swej klasie obecnie tylko 5 uczniów i odmawia kategorycznie przyjęcia nowych, nawet najzdolniejszych. Dodać należy, że na powyższe poglądy Hofmanna wywarł niewątpliwie wpływ, panujący obecnie w Ameryce kryzys ogólno - ekonomiczny, którego trwanie oblicza jeszcze na trzy lata.

Inny przykład zaczerpnę z dawnych polskich stosunków. Chcę tu wspomnieć odnowiciela warszawskiej wszechnicy muzycznej, noszącej wówczas nazwę Instytutu, Apolinarego Kątskiego. Nie mogąc znaleźć chętnych do nauki instrumenów dętych, zmuszał on drakońskimi środkami uczniów innych klas do równoległej nauki na tych instrumentach. Znany jest powszechnie fakt, że Paderewski musiał grać na puzonie. A jakiż był tego rezultat? Przede wszystkim powstała orkiestra szkolna, lecz co było znacznie ważniejsze, wielu z wychowańców kończących np. fortepian, przerzuciło się po tym na te wymuszone instrumenty, pracując już to jako muzycy orkiestrowi a nawet w charakterze nauczycieli gry na tych instrumentach w tym samym instytucie. Napewno jako pianiści nie byliby tych stanowisk osiągnęli, to też musieli zapewne zachować wdzięczność dla swego surowego i bezwzględnego dyrektora. Nie chcąc być gołosłownym przytoczę tylko dwa nazwiska długoletnich profesorów Konserwatorium Warszawskiego: Gocłowskiego i Zieglera (a było ich dużo więcej) klas dętych.

Poruszone zagadnienie jest napewno jednym z wielu równie ważkich, jakie czekają rozwiązania na naszym odcinku mu-

zycznym. Wydaje się jednak, iż w powodzi potrzeb zupełnie zasadniczej natury schodzi ono na plan wtórny. Tymczasem realność jego jest bliższa, a spełnienie łatwiejsze niż innych zagadnień, bo nie wymagające właściwie szukania nowego pokrycia finansowego. Zależy ono od ogólnego nastawienia polityki szkolnej i stypendialnej, od oddziaływania na młodzież wstępującą na studia drogą perswazji kierowników i pedagogów, od ogłoszenia drogą publiczną o zapotrzebowaniu fachowców w danych działach, od odpowiednio ułożonych regulaminów szkolnych i pewnych „virement" w rozkładzie godzin przeznaczonych w budżecie szkolnym na różne wydziały. Zapewne atrakcyjność niektórych instrumentów zyskała by na sprowadzeniu wybitnych fachowców. Koszty tego sprowadzenia nie były by na pewno tak wielkie, w każdym razie nie większe niż kilka częstokroć bezcelowo przyznawanych stypendiów zagranicznych, których nieprodukcyjne rezultaty są z góry wiadome, lub znaczne fundusze przeznaczone na konkursy międzynarodowe, które i w najbliższej przyszłości nie przyniosą zwycięskich palm barwom polskim, przede wszystkim wskutek braku talentów wykonawczych naprawdę wielkiej miary, wśród podrastającego młodego pokolenia.

Należy się raz zdobyć na planowość rozbudowy odcinka muzycznego na dłuższą metę i na bezwzględne ustalenie hierarchii potrzeb, a wtedy za lat parę zaczniemy łatać najgroźniejsze dziury w naszej nawie muzycznej, a przede wszystkim — wracając do naczelnego problemu tych rozważań — uchronimy wielu od gorzkich zawodów, od nędznej wegetacji przeciętnego nauczyciela muzyki w stolicy, która pozostaje zawsze jako klapa bezpieczeństwa (bo unika jak ognia pójścia do pracy w teren) i będziemy gospodarować funduszami publicznymi w sposób może mniej efektowny, ale za to bardziej racjonalny, i, co najważniejsze efektywny.

Wreszcie czas już wykorzenić uprzedzenie, że pierwszorzędny klarnecista, oboista, flecista, fagocista, wybitna harfistka niżej stoją w hierarchii artystycznej od pianistów, kompozytorów lub dyrygentów. Mogą oni być równie wspaniałymi i poszukiwanymi wirtuozami jak i tamci, o ile doprowadzą swój zawód do artystycznej perfekcji i o ile będą równie wysoko muzycznie wykształceni.

Olgierd Straszyński.

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH.

(Ciąg dalszy).

W zeszłym miesiącu sygnalizowałem na tym miejscu ukazanie się nowych płyt z polską muzyką w wykonaniu Barbary Kostrzewskiej. Obecnie miło mi donieść, iż w czerwcu b. r. przybyło kilka nowych cennych pozycyj do naszego spisu bowiem Aniela Szlemińska naśpiewała na płytach Orpheon aż 8 utworów polskich. Oto ich lista:

1) Pieśni w wyk. Anieli Szlemińskiej; przy fortepianie prof. Jerzy Lefeld:

a) Fr. Chopin: Piosnka litewska op. 74 N. 16 (sł. S. Witwickiego). Orpheon 137.

b) I. J. Paderewski: Piosnka dudarza op. 18 N. 2. (poezja A. Mickiewicza). Orpheon 136.

c) E. Młynarski: Kołysanka (sł. Czesława). Orpheon 136.

d) K. Szymanowski: Leciały żurawie z cyklu pieśni kurpiowskie (ze zbioru ks. Wł Skierkowskiego). Orpheon 137.

2) Arie operowe w wykonaniu Anieli Szlemińskiej z tow. orkiestry symfonicznej, pod dyr. Olgierda Straszyńskiego.

a) J. Elsner: Dumka Zosi z op. „Król Łokietek" czyli „Wiśliczanki" (tekst Dmuszewskiego). Orpheon 134.

b) St. Moniuszko: Dumka Zosi z op. Flis (sł. St. Bogusławskiego). Orpheon 135.

c) St. Moniuszko: Dumka Zuzi z op. Verbum nobile (sł. Jana Chęcińskiego). Orpheon 135.

d) Wł. Żeleński: Piosnka Żywii i piosnka Dziwy z II-go aktu op. Stara Baśń (tekst Al. Bandrowskiego). Orpheon 134.

U w a g i

Szymanowski:
Leciały żurawie, VI/38.
Młynarski:
Kołysanka: VI/38.
Paderewski:
Piosnka dudarza, VI/38.
Chopin:
Piosnka litewski, VI/38.

Żeleński:
Piosnki ze Starej Baśni, VI/38.
Moniuszko:
Dumka Zuzi. VI/38.
Moniuszko:
Dumka Zosi, VI/38.
Elsner:
Dumka, VI/38.

III. UTWORY FORTEPIANOWE

MELCER HENRYK

Vivo, Leopold Muenzer, Col. DM 1776.

MICHAŁOWSKI ALEKSANDER

Valse triste, Janina Familier-Hepnerowa, Syr. El. 8312.

U w a g i

Chopin-Liszt:
a) Wiosna, b) Hulanka, X/33.

Różycki:
Krakowiak, II/35.

	Uwagi
MONIUSZKO STANISŁAW	
Prząśniczka (opracowanie Henryka Melcera), Maria Bar, Syr. El. 6820.	——— 1931 r.
PADEREWSKI IGNACY JAN	
Fragment Fantazji Polskiej op. 19 (od początku do 159-go taktu Vivace ma non troppo na ¾ czyli do litery H, która jest w 27-ym takcie przed Andante sostenuto na $^{4}/_{8}$), Zbigniew Drzewiecki z tow. ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga, Col. DMX 163 *).	obie strony, IX/30
Au soir (Wieczorem) op. 10, N. 1, Raul Koczalski, Polydor 90040.	*Chopin:* Mazurek op. 68, N. 2. przed 1931 r.
1) Krakowiak fantastyczny op. 14 N. 6, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 379 *).	*Paderewski:* Menuet. przed 1925 r. A.
2) Krakowiak fantastyczny op. 14 N. 6, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 683 *).	*Chopin-Liszt:* Pieśń polska G-dur, przed 1925 r. A.
1) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 379 *).	*Paderewski:* Krakowiak fantastyczny, przed 1925 r.
2) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 1090 *).	——— XII/27.
3) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 3124 *).	——— 1937 rok.
4) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 604 *).	*Chopin:* Mazurek a-moll przed 1925 A.
5) Menuet G-Dur op. 14 N. 1, Józef Hoffman, Col. L 1391 *).	——— stare A.
Nokturn B-Dur op. 16 N. 4, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 380 *).	*Chopin:* Walc As-Dur op. 42, przed 1925 A.
RÓŻYCKI LUDOMIR	
Legenda, Stanisław Niedzielski, H. M. V. C. 1993 *).	——— XI/30.
a) Zakochany murzyn, b) Kurnik, Stanisław Niedzielski, H. M. V. C 2468 *).	——— XI/32.
Krakowiak, Janina Familier-Hepnerowa, Syr. El. 8312.	*Michałowski:* Valse triste, II/35.
STOJOWSKI ZYGMUNT	
Nad brzegiem strumyka. (By the Brookside), Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DA 869.	——— X/31.
Pieśń miłosna, Ignacy Jan Paderewski, H. M. V. DB 378 *).	——— przed 1925 A.

SZYMANOWSKI KAROL

Etiuda b-moll op. 4 N. 3, Leopold Muenzer, Col. DM 1775.

Dwa mazurki z op. 50 N. 13 i N. 21, Karol Szymanowski, Col. DM 1785 oraz Col. YM 10.

Preludium C-moll, Aleksander Kagan, Syr. El. 8235.

Wariacje b-moll op. 3 (IX i X wariacje opuszczono), Witold Małcużyński, Orpheon 129 *).

Uwagi

Chopin-Liszt:
Życzenie, X/33.
obie strony, X/33. (czerwona etykieta).
Chopin:
Mazurek cis-moll, oraz Etiuda, a-moll op. 10, X/34.

obie strony V/37.

IV. UTWORY SKRZYPCOWE Z TOW. FORTEPIANU LUB ORKIESTRY

ANDRZEJOWSKI ADAM.

Burleska, Eugenia Umińska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1846.

KARŁOWICZ MIECZYSŁAW

Romans z koncertu skrz. A-Dur, Eugenia Umińska z tow. Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza, Col. DM 1843.

Zawód op. 1 N. 4, Wacław Niemczyk, (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.

MŁYNARSKI EMIL

Mazur G-Dur, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1931.

PADEREWSKI IGNACY JAN

Krakowiak op. 9 N. 5, Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1721.

Melodia op. 16 N. 2, (oprac. Fr. Kreislera), Fritz Kreisler z tow. fort. H. M. V. DA 511.

Menuet G-Dur (oprac. Fr. Kreislera), Fritz Kreisler z tow. fort. H. M. V. DA 267.

Menuet G-Dur Miquel Candela z tow. fort. Col. LF 82.

Uwagi

Szymanowski:
Pieśn Roksany, II/34.

obie strony, II/34.

Wieniawski:
Kujawiak,
Kaprys a-moll, I/33.

Szymanowski:
Pieśń kurpiowska IX/34

Szymanowski:
Kołysanka V/33.
Chopin:
Mazurek op. 33 N. 2, przed 1925 r. A.

———
przed 1925 r. A.

———
przed 1930 r.

	Uwagi
RÓŻYCKI LUDOMIR	
Melodia op. 5, Roman Totenberg z tow. fort. Odeon 253688 lub Parl. 44817.	*Wieniawski:* Mazurek, 1931 r.
Nokturn, Roman Totenberg z tow. fort. Od. 253687 lub Homocord 29578.	——— X/30.
STATKOWSKI ROMAN	
a) Krakowiak op. 7, Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1720.	*W. Niemczyk.* Valse-caprice, V/33.
b) Mazurek, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1932.	*Zarzycki:* Romans. IX/34.
SZYMANOWSKI KAROL	———
a) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), Józef Szigeti (przy fort. Nikita Magaloff), Col. LOX 162 *) lub Col. LMX 254 *).	Nagrane w Australii (Sydney N. S. W.) ca 1933 r. ——— (krajowa odbitka) IV/37
b) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), Jakób Thibaud (przy fort. Tasso Janopoulo), H. M. V. DB 2006 *).	——— ca 1934.
c) Fontanna Arethuzy (Mity op. 30), René Benedetti (przy fort. Maurice Faure (skrócone!), Col. D 13038	——— ca 1932 r.
Kołysanka op. 52 d'Atacho Enia) Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein) Col. DM 1721.	*Paderewski:* Krakowiak, V/33.
a) Nokturn op. 28 N. 1; b) Tarantella op. 28 N. 2, Yehudi Menuchin (przy fort. Marcel Gazelle) H. M. V. DB 2871 *).	obie strony 1937 r.
a) Pieśń Roksany z op. „Król Roger", (opr. Pawła Kochańskiego), Eugenia Umińska (przy fort. Jerzy Lefeld) (skrócone). Col. DM 1846.	*Andrzejowski:* Burleska, II/34.
b) Pieśń Roksany z op. „Król Roger" (opr. Pawła Kochańskiego), Jasza Heifetz z tow. fort. H. M. V. DB 2846 *).	——— ca 1936 r.
Pieśń kurpiowska (opr. Pawła Kochańskiego), Irena Dubiska (przy fort. J Lefeld), Col. DM 1931.	*Młynarski:* Mazur, IX/34.
WIENIAWSKI HENRYK	
II Koncert skrzypcowy d-moll op. 22. Jasza Heifetz z tow. orkiestry Londyńskiej Filharmonii pod dyr. Johna Barbirolli, 3 płyty H. M. V. DB 2447 *), DB 2448 *), DB 2449 *).	Na pięciu stronach, na szóstej: ——— ca 1935.
Finał koncertu d-moll Nr. 2 , Jan Kubelik z tow. fort. H. M. V. DB 672 *).	*Wieniawski:* Mazurek przed 1925 A.

WIENIAWSKI HENRYK	Uwagi
Kaprys a-moll, (opr. Fr. Kreislera), Wacław Niemczyk(przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.	*Wieniawski:* Kujawiak. *Karłowicz:* Zawód, I/33.
Kaprys Es-Dur (Alla Saltarella) (opr. Fr. Kreislera), Misza Elman z tow. fort. H. M. V. DA 1033.	——— ca 1930 r.
a) Kujawiak. Wacław Niemczyk (przy fort. Ludwik Urstein), Col. DM 1670.	*Karłowicz:* Zawód *Wieniawski:* Kaprys a-moll, I/33.
b) Kujawiak, Eugenia Umińska (przy fort. Ignacy Rozenbaum). Syr. El. 8267.	——— I/35.
a) Legenda op. 17, Arthur Catterall z tow. fort. Col. 9359 *).	obie strony ca 1930.
b) Legenda, Misza Elman przy fort. Carroll Hollister, H. M. V. DB 1537 *).	——— IV/32.
c) Roman Totenberg z tow. fort. Homocord 56526 *).	*Zarzycki:* Mazurek, X/30.
d) Eugenia Umińska (przy fort. Ignacy Rozenbaum). Syr. El. 8265.	obie strony, I/35.
a) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Bronisław Huberman przy fort. Paweł Frenkel, Brunswick A 70724.	——— przed 1930.
b) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Bronisław Gimpel (przy fort. Karol Gimpel), Syr. El. 6767.	——— po 1930.
c) Mazurek op. 19, N. 2 (Dudziarz) Paweł Godwin z tow. fort. Polydor 19917 V *).	——— przed 1930.
Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz), Jan Kubelik z tow. fort. H. M. V. DB 672 *).	*Wieniawski:* Finał koncertu d-moll, Nr. 2, przed 1925 A.
e) Mazurek op. 19 N. 2 (Dudziarz) Michał Erdenko z tow. fort. Syr. El. 6607.	*Chopin:* Walc 1930 r.
a) Obertas (op. 19 N. 1) Roman Totenberg z tow. fort. Odeon 253688 lub Parl. 44817.	*Różycki:* Melodia 1931 r.
b) Obertas (op. 19 N. 1) Lili Hakowska z tow. fort. Syr. El. 8353.	——— III/35.
Polonaise brillante D-Dur op. 4, Jasza Heifetz przy fort. Emanuel Bay, H. M. V. DB 3215 *).	——— koniec 1937 roku.
a) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Bronisław Huberman (przy fort. Paweł Frenkel), Brunswick A 73048 *).	*Wieniawski:* Walc-kaprys przed 1930.
b) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Yovanowitsch Bratza z tow. fort. Col. 9358 *).	——— ca 1930.
c) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Ludwik Zimmerman z tow. fort. Col. DHX 27 *).	——— ca 1931.
d) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Jasza Heifetz z tow. fort. H. M. V. DB 291 *).	——— przed 1925 A.

WIENIAWSKI HENRYK	Uwagi
e) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Erika Morini z tow. fort. H. M. V. DB 372 *).	*Wieniawski:* Walc-kaprys prz. 1925 A.
f) Romans z II-go koncertu d-moll op. 22, Maud Powell z tow. fort. H. M. V. DB 656 *).	——— przed 1925 r. A.
Saltarella (oprac. Thibaud), Jakób Thibaud z tow. fort. H. M. V. DA 441.	——— przed 1925 r. A.
a) Scherzo-tarantella op. 16, Yehudi Menuhin (przy fort. Artur Balsam), H. M. V. 1788 *).	——— II/33.
b) Scherzo-tarantella op. 16, Jasza Heifetz przy fort. Arpad Sandor, H. M. V. DB 290 *).	——— przed 1925 r. A.
c) Scherzo-tarantella op. 16, Tossy Śpiwakowski z tow. fort. Parl. 64591 *).	——— przed 1931 r.
a) Walc-kaprys op. 7, Erika Morini przy fort. Michael Raucheisen, H. M. V. DB 372 *).	*Wieniawski:* Romans op. 22, przed 1925 r. A.
b) Walc-kaprys op. 7, Erika Morini (przy fort. Michael Raucheisen), Polydor 66823 *).	——— przed 1927 r.
c) Walc-kaprys op. 7, Bronisław Huberman (przy fort. Paweł Frenkel) Brunswick A 73048 *).	*Wieniawski:* Romans op. 22.
ZARZYCKI ALEKSANDER	
a) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Col. LMX 91 *).	——— przed 1931 r.
b) Mazurek op. 26, Roman Totenberg z tow. fort. Homocord 56526 *).	*Wieniawski:* Legenda: X/30.
c) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Parlophon 64572 *).	——— przed 1931.
d) Mazurek op. 26, Bronisław Huberman z tow. fort. Odeon 217817 *).	——— przed 1931.
e) Mazurek op. 26, Maud Powell z tow. fort. H. M. V. DA 551.	*Chopin:* Walc, przed 1925 r. A.
Romans, Irena Dubiska (przy fort. Jerzy Lefeld), Col. DM 1932.	*Statkowski:* Mazurek, IX/34.

V. MUZYKA POLSKA W WYK. ORKIESTR SYMFONICZNYCH

KARŁOWICZ MIECZYSŁAW	Uwagi
Rapsodia Litewska, Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Dwie płyty, Col. DMX 260 i 261 *).	cztery strony, II/34.
MASZYŃSKI PIOTR	
Mazur baletowy. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8784.	*Ogiński:* Polonez B-Dur, XII/36.

	Uwagi
MŁYNARSKI EMIL	
Mazur A-Dur. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8575.	*Statkowski:* Zakończ. uwertury do op. Maria, XII/35.
Wspomnienie (Souvenir) z suity „Melodie dawniejsze". Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8783.	*Statkowski:* Mazur z op. Maria, XII/36.
MONIUSZKO STANISŁAW	
a) Bajka-uwertura. Ork. Polskiego Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. 2 płyty Col. DM 1844, 1845.	cztery strony II/34.
b) Bajka-uwertura. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8320, 8321.	cztery strony I/35.
Uwertura do op. Flis. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8576, 8577.	trzy strony; na czwartej: *Noskowski:* Antrakt z II-go aktu op. Livia Quintilla XII/35.
Uwertura do op. Hrabina. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty. Syr. El. 8318, 8319.	Trzy strony; na czwartej stronie: *Żeleński:* Taniec zbójnicki z op. Janek, I/35.
Fragmenty z muzyki baletowej z op. Hrabina: a) Zefir goniący Florę, b) Taniec satyrów, c) Kotylion. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty. Syr. El. 8780, 8781.	a) obie strony, XII/36.
Polonez z op. Hrabina. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Solo wiolonczelowe: K. Wiłkomirski). Col. DMX 161 *).	*Chopin:* Marsz żałobny, IX/30.
Uwertura do op. Halka (skrócona). Ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6374.	obie strony przed 1930.
a) Tańce góralskie z op. Halka. Ork. P. Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DMX 259 *).	*Moniuszko:* Mazur z op. Jawnuta, II/34.
b) Tańce góralskie z op. Halka. Ork Opery Warsz. pod dyr. Br. Szulca. Syr. El. 6357.	obie strony przed 1930.
a) Mazur z op. Halka. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 125 *).	*Chopin:* Polonez A-Dur, IX/30.
b) Mazur z op. Halka. Ork. symf. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6375.	przed 1930 r.
c) Mazur z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 3346.	*Moniuszko:* Aria z op. Halka (Jako od wichru), przed 1930.

MONIUSZKO STANISŁAW.

d) Mazur z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Oziminskiego. Parlophon 64003 *).

a) Fantazja z op. Halka. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 118 *).

b) Fantazja z op. Halka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Parl. 64000 *).

c) Fantazja z op. Halka. Ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6319.

Mazur z op. Jawnuta. Ork. Polskiego Radia pod dyr. Tadeusza Mazurkiewicza. Col. DMX 259 *).

a) Mazur z op. Straszny Dwór. Ork Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DM 1219.

b) Mazur z op. Straszny Dwór. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Artura Rodzińskiego. Parl. 64003 *).

Fantazja z op. Straszny Dwór. Ork. pod dyr. Bronisława Szulca. Syr. El. 6318.

Prząśniczka. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Parl. 44115.

NOSKOWSKI ZYGMUNT.

Polonez elegijny. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 162 *).

Antrakt z II-go aktu op. Livia Quintilla. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8577.

OGIŃSKI MICHAŁ KLEOFAS
(instr. Jerzego Lefelda).

Polonez B-Dur. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8784.

RÓŻYCKI LUDOMIR

a) Krakowiak z baletu Pan Twardowski. Warszawska Ork. Symf. pod dyr. Ludomira Różyckiego. Col. DM 1792.

b) Krakowiak z baletu Pan Twardowski. Warszawska Ork. Symf. pod dyr. Ludomira Różyckiego Col. DM 1783.

U w a g i

Moniuszko: Mazur z op. Straszny Dwór, 1931 r.
obie strony, IX/30.
obie strony 1931 r.

obie strony IV/29.

Moniuszko:
Tańce góralskie z op. Halka II/34.
Hymn: Jeszcze Polska, IX/30.

Moniuszko:
Mazur z op. Halka 1931 r.

obie strony IV/29.

Chopin:
Polonez A-Dur 1931.

Wieniawski:
Kujawiak IX/30.

Moniuszko:
Zakończenie uwertury do op. Flis, XII/35.

Maszyński:
Mazur baletowy XII/36.

Moniuszko:
Krakowiak X/33.

Różycki:
Piosnka Caton z op. Casanova X/33.

	Uwagi
STATKOWSKI ROMAN	
Uwertura do op. Maria. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Dwie płyty Syr. El. 8574, 8575.	Trzy strony; na czwartej stronie: *Młynarski:* Mazur A-Dur XII/35.
Mazur z op. Maria. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8783.	Na drugiej stronie: *Młynarski:* Wspomnienie XII/36.
WIENIAWSKI HENRYK	
Kujawiak. Ork. Filh. Warsz. pod dyr. Grzegorza Fitelberga. Col. DMX 162 *).	*Noskowski:* Polonez elegijny IX/30.
ŻELEŃSKI WŁADYSŁAW	
Taniec zbójnicki z op. Janek. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8319.	*Moniuszko:* Zakończ. uwert. do op. Hrabina, I/35.
Scena zalecanek (muzyka baletowa) z op. Konrad Wallenrod. Ork. Opery Warszawskiej pod dyr. Olgierda Straszyńskiego (Solo skrzypcowe: Tomasz Jaworski). Syr. El. 8782.	*Żeleński:* Intermezzo z op. Goplana XII/36.
Intermezzo z II-go aktu op. Goplana. Ork. Opery Warsz. pod dyr. Olgierda Straszyńskiego. Syr. El. 8782.	*Żeleński:* Scena zalecanek XII/36.

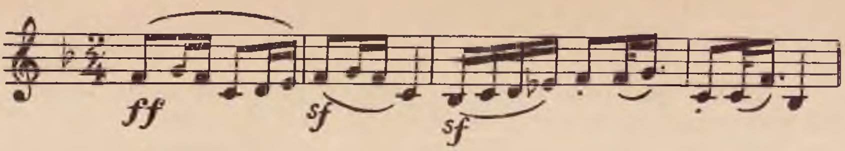
Karol Hławiczka

POLSKA MELODIA LUDOWA W SYMFONII BEETHOVENA

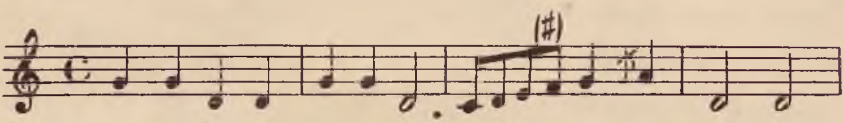
Na ogół znaną jest rzeczą, że Haydn i Beethoven zyżytkowywali melodie ludowe słowiańskie w swych kompozycjach. Dość duża ilość pierwiastków folkloru chorwackiego w twórczości Haydna była dla znanego zbieracza pieśni południowo - słowiańskich F. X. Kuhača jednym z argumentów do zaliczenia Haydna w poczet kompozytorów chorwackich (Iosip Haydn: chorvacke popievke 1880), co potwierdził wybitny muzykolog angielski W. H. Hadow w pracy: J. Haydn — a croatian composer (1897).

Z chorwackich melodii skorzystał także Beethoven w swej symfonii pastoralnej. Początkowy temat części pierwszej, oraz drugi temat części czwartej są melodiami ludowymi, które można znaleźć w zbiorach Kuhača (pierwsza pieśń pod nr. 1016).

W tej samej symfonii występuje jednakowoż i melodia ludowa polska, na co dotychczas nie zwrócono uwagi. Chodzi mianowicie o drugi temat części trzeciej (Lustiges Zusammensein der Landleute),



który jest identyczny z następującą pieśnią zakopiańską:



Melodię tę cytuje dr. A. Chybiński, wybitny znawca muzyki Podhala, w swej cennej pracy „Tabulatura organowa Jana z Lublina" (1540) r. I, z. IV. (1912). Powyższa melodia zakopiańska, zużytkowana przez Beethovena w symfonii pastoralnej jest jedną z mniej znanych melodii góralskich i prawdopodobnie należy do t. zw. melodii wędrownych.

SPRAWOZDANIA

Łobaczewska Stefania. Ogólny zarys estetyki muzycznej. Lwów 1938. Z subwencją Ministerstwa W. R. i O. P. w Warszawie. Nakładem Filomaty, Lwów, Uniwersytet. Str. 204.

Tom, który pod powyższym tytułem ukazał się na półkach księgarskich, stanowi część pierwszą Estetyki muzycznej. Jak donosi autorka w przedmowie, wkrótce ukaże się tom drugi p. t. Dzieło muzyczne i jego przeżycie, obejmujący bardziej szczegółowe kwestje estetyki specyficznie muzycznej.

Podejmowanie w dzisiejszych czasach dzieła naukowego w takiej skali i w takim zakresie zagadnień stanowi przedsięwzięcie nielada, na którego drodze piętrzą się duże i rozliczne trudności. Estetyka, choć pod taką nazwą krystalizuje się dopiero od końca XVIII wieku jako odrębna dyscyplina rozważań filozoficznych, ma za sobą bardzo „długą" linię rozwojową. Kant i jego następcy przez pierwszą połowę XIX wieku nadali jej kierunek idealistyczny. Opierając się na założeniach metafizycznych lub zgoła mistycznych, rozwijali systematycznie konsekwencje tej „nauki o pięknie". Rozwój nauk przyrodniczych w środku ubiegłego wieku, a wraz z tym przezwyciężenie idealizmu romantycznego przez pozytywizm i naturalizm, odbił się również i na estetyce. Estetyka, porzucając założenia idealistyczne, przerzuciła się na biegun przeciwny do tego co konkretne, rzeczywiste, dające się ująć w doświadczeniu i sprawdzić. Temu kierunkowi estetyki, natchnionemu duchem badań nauk przyrodniczych, groziła również ciasna jednostronność, oddalająca nieraz od właściwej drogi. Ale tego rodzaju biegunowe zmiany stanowisk są płodne dla nauki. Ukazują całą rozpiętość zagadnień, związanych z daną dziedziną. Dzisiejsza estetyka, estetyka XX w.

jest daleka od jednolitości, robi wrażenie pstrokatego konglomeratu kierunków, rozproszkowanego przy tym w zagłębianiu się w bardzo nieraz drobne szczegóły. Ten zamęt nie jest jednak znamieniem upadku, dowodzi tylko że „spojrzenie" współczesne, dzisiejsze bardzo się zaostrzyło i widzi całą subtelną, skomplikowaną złożoność badanego przedmiotu". Estetyka muzyczna, jako „autonomiczny" dział estetyki ogólnej, napiętnowana jest również tym rozpadem na mnogość jeżących się zagadnień i nieuchronną konieczność „mikroskopijnego" ich ujmowania w postępowaniu badawczym. Panowanie tego rodzaju atmosfery, sprzyjając daleko posuniętej specjalizacji w jakiejś dziedzinie, tym samym nie uspasabia do podejmowania pracy o charakterze syntetycznym. Trzeba tu bowiem, pomijając już zahamowania natury osobistej, psychologicznej, wyjść obronną ręką z walki z dwoma przynajmniej trudnościami: 1⁰ przyswoić sobie i opanować intelektualnie olbrzymi materiał ogłoszonych wyników badań współczesnej estetyki muzycznej, ogólnej i nauk pomocniczych, z uwzględnieniem przy tym historycznego przebiegu tych badań, 2⁰ ten zapas wiadomości, różnorodny, kłębiący się od sprzeczności lub przeciwieństw, ułożyć w jakąś harmonijną i instruktywną całość. Zobaczmy, jak autorka „Ogólnego zarysu estetyki muzycznej" wybrnęła z tych trudności.

W solidną atmosferę naukowości wprowadzają czytelnika odrazu dwa rozdziały: Bibliografia i Do terminologii. Bibliografia obejmuje dziesięć stronic druku. Z pewnością zawartą tam liczbę pozycji możnaby jeszcze pomnożyć, choćby o prace rosyjskie, których autorka, przyznając się do tego lojalnie na jednym miejscu, nie zna. Nie o liczbę jednak chodzi, godny podkreślenia i cenny jest podział tego obszernego materiału na odpowiednie pozycje, wskazujący na to, że autorka ten wielki materiał nie tylko przeczytała, ale i intelektualnie panuje nad nim. Że język naukowy, szczególnie nauk matematycznych i przyrodniczych, jest odrębny od potocznego i literackiego, z tego zdaje sobie sprawę każdy czytelnik i nie ma pretensji do jakiegoś autora, jeśli nie rozumie w jego dziele mnóstwa słów lub całych wyrażeń. Natomiast w dziedzinie humanistyki, a już szczególnie w rozważaniach o charakterze estetycznym istnieje u czytelników niedostatecznie lojalnych pewien rodzaj dufności (boć każdy w swym życiu „używa" jakichś dzieł sztuki i w stosunku do nich ma poczucie „swojskości"), który sprawia, że wszelkie trudniejsze momenty, wymagające w pewnej mierze fachowego przygotowania, określa się jako zbyteczne zawiłości lub „abstrakcyjne" dywagacje autora. Tymczasem i w dziedzinie humanistyki zdanie sobie dokładne sprawy z zakresu i treści pojęć zasadniczych, z ostrości odpowiednich terminów stanowi niezbędny czynnik poznawania. To też słusznie postąpiła autorka „Ogólnego zarysu estetyki muzycznej", ustalając na początku swej pracy szereg pojęć, bez których znaczna część zawartości książki stanie się albo niedostępna, albo zostanie odczytana fałszywie, w mętnych „kategoriach" znaczeniowych języka potocznego. Właściwy początek pracy mamy dopiero we „wstępie", w którym autorka omawia założenia ogólnej estetyki dawniejszej i dzisiejszej. Różnica zarysowuje się tu znaczna. Estetyka dawniejsza, t. zn. gdzieś do pierwszej połowy XIX w.,

opierała się na intuicyjnym pojmowaniu piękna, które, jako cecha pewnych przedmiotów, sprawiało, że przedmioty te zaliczano do dziedziny sztuki. Pojęcie to było dość obstrakcyjne i jednostronne, dzięki niemu zakres rzeczywistych, to znaczy wartościowych dzieł sztuki był znacznie węższy niż dzisiaj. Nie miano np. zrozumienia dla piękna maszyny lub piękna opartego na dysonansie. Ideałem była harmonia i symetryczny ład klasycyzmu. Estetyka dzisiejsza na ogół wychodzi od „konkretów": od poszczególnych dziedzin wytworów artystycznych, od psychofizycznych czynności ich twórców i konsumentów. „Dlatego też—stwierdza autorka—przeżycie estetyczne staje w centrum zainteresowań dzisiejszej estetyki". Takie ujście, zasadniczo słuszne z punktu widzenia historycznego, zdaje się wskazywać niedwuznacznie, że autorka opowiada się za psychologistycznym stanowiskiem w dziedzinie teorii sztuki. Otóż psychologizm, jako pewien kierunek teoretyczny, doznał dzisiaj kompletnego zdaje się bankructwa, co nie znaczy jednak, aby przydatność psychologii, jako nauki pomocniczej dla estetyki, straciła swą wartość.

Rozdział wstępny, dotyczący założeń ogólnej estetyki dawniejszej i dzisiejszej, całą swą wewnętrzną dynamiką prosi się, by go połączyć z rozdziałem trzecim, w którym autorka daje „historyczny zarys estetyki muzycznej". Przedzielenie ich jednak rozdziałem o „stosunku muzyki do innych sztuk" ma swe uzasadnienie w ogólnej konstrukcji dzieła i ze względu na celowość dydaktycznego ujęcia materiału. Książka pani Łobaczewskiej nie jest ani pewnym reasumowaniem, na tle ogólnej estetyki, wszystkiego tego, co się dotychczas powiedziało w sferze estetyki muzycznej, ani też — z drugiej strony — nowym, właściwym systemem estetycznym. Książka jest podręcznikiem, w najlepszym zresztą tego słowa znaczeniu, który liczy na czytelnika, wcale albo też mało zaawansowanego w tym przedmiocie.

„Inicjowanie" takiego czytelnika wydaje najlepsze rezultaty wtedy, gdy zamiast masy niby znanych a obcych słów ukaże mu się „rzecz" i pozwoli zbadać jej konstytutywne właściwości, a po tym dopiero przejdzie się do historycznego przeglądu nasuwających się problematów. To też dydaktycznie rzecz biorąc, słuszną jest kolejność pierwszych rozdziałów książki. Ale jej rozdział drugi nasuwa pewne zastrzeżenia co do ujęcia samej treści. Autorka omawia w nim stosunek muzyki do innych sztuk. Ściślej biorąc, chodzi tu o pewne konstytutywne właściwości dzieła muzycznego, wynikające z materiału, w jakim jest ono „zrobione" oraz o podobieństwa i różnice w stosunku do dzieł sztuki innej kategorii. W związku z tym trzyma się autorka podziału na sztuki przedmiotowe i bezprzedmiotowe, co razem z omawianiem cech wspólnych i wyróżniających poszczególne rodzaje sztuki w „przedmiocie estetycznym i w procesie estetycznym", wikła całość rozważań w pewne sprzeczności. Co ma na myśli podział na sztuki przedmiotowe i bezprzedmiotowe. Po prostu chodzi o to, że niektóre sztuki, jak np. rzeźba i poezja, mogą odtwarzać przedmioty istniejące w rzeczywistości. Inne natomiast, jak architektura i muzyka, niczego nie odtwarzają; nie ma w naturze takiego przedmiotu, który byłby dla nich wzorem czy modelem. Otóż wydaje się, że podział ten merytorycznie słuszny, lepiej określać nazwami:

sztuki odtwarzające i nieodtwarzające, co jeszcze nie przesądza o ich zdolności wyrażania. Uniknie się wtedy dwuznaczności, wynikającej z równoczesnego używania nazwy: przedmiot estetyczny jako ontologiczne przeciwieństwo procesu przeżywania estetycznego. W znaczeniu autorki: przedmiot estetyczny, to poprostu przedmiot fizyczny, jeśli chodzi np. o rzeźbę, w pewien sposób ukształtowana bryła marmuru, którą interpretujemy jako np. Wenus Milońską. Kojarząc zaś to z nazwą: muzyka jako sztuka bezprzedmiotowa, mimowoli nasuwa się, że dzieło muzyczne jest estetycznym ale nie przedmiotem (nie rzeczą). I słusznie, nie jest przedmiotem fizycznym, jak rzeźba. Nie mniej jednak jest przedmiotem, istnieje jakoś, tylko określenie i uświadomienie sobie jasne jego ontologicznej kategorii jest trudne dla nawyków naiwnego realizmu. Pod tym względem dzieło muzyczne, jako przedmiot, należy do tej samej kategorji co i dzieło literackie (książka z napisami: Pan Tadeusz i t. d. nie jest dziełem literackim, tak jak partytura nie jest dziełem muzycznym). Wszystkie dzieła sztuki są albo przedmiotami fizycznymi (rzeźba, architektura i t. d.), albo przedmiotami niefizycznymi (muzyka, literatura, taniec). I dlatego dzielenie sztuk na przedmiotowe i bezprzedmiotowe jest niezręczne, czy niewygodne. Przy tym wszystkim jednak zupełnie co innego oznacza nazwa: przedmiot estetyczny. Nie jest nim fizyczny przedmiot rzeźby, ani niefizyczny przedmiot dzieła muzycznego lub literackiego. Przedmioty te stanowią zespoły bodźców, uruchamiających swoiste przeżycia psychiczne. Jednym z rezultatów tych ostatnich czynności jest ukonstytuowanie się przedmiotu estetycznego. Można „mieć dany" przedmiot dzieła sztuki, czy „stać w jego obliczu" i mimo to niekonstytuuje się przedmiot estetyczny. Wypadek to b. częsty. I odwrotnie, wypowiadam np. pewne sądy o P. Tadeuszu, mając w świadomości ukonstytuowany przedmiot estetyczny, chociaż samego przedmiotu dzieła sztuki (w danym wypadku mogącego być danym jako pewien przebieg, proces) nie aktualizuję i niekonkretyzuję.

W tym samym rozdziale mówi się również o „stosunku formy do treści w muzyce". Ta para pojęć, względnie wyraźna jako forma i materia, na terenie rzeźby lub architektury, jest przecież mętna i jałowa na innych terenach.

Mimo wszystko, jeśli lojalnie nie będziemy trzymali się tylko znaczeń słów, a zwrócimy się do tego, na co one wskazują i do czego się odnoszą, kompleks zagadnieniowy stosunku muzyki do innych sztuk został przez autorkę przeprowadzony trafnie, wyczerpująco i prawdziwie instruktywnie. Ukazuje zarazem całą rozliczność zagadnień, jakie nasuwa dzieło muzyczne pod kątem widzenia estetycznego. Przyswoiwszy je sobie, czytelnik z inną pojemnością umysłową przystępuje do rozdziału następnego (Historyczny zarys estetyki muzycznej). W istocie ten sam kompleks jest omawiany i tutaj, ale ujmowany z różnych perspektyw w zależności od kierunków estetyki muzycznej i od metody badań. Następuje w ten sposób z punktu widzenia dydaktycznego bardzo ważna wymiana i dopełnianie się, dzięki którym problematyka, ujęta „immanentnie" precyzuje się i pogłębia, a z drugiej strony historyczne zmiany kierunków i metod przestają być me-

chanicznym następstwem w czasie, lecz układają się wyraziście w ewolucyjną linię dociekań umysłu ludzkiego, dążącego w trudzie i błądzeniu do prawdy.

Dotychczasowe rozdziały, jeżeli spojrzymy na nie nie ze stanowiska zewnętrznego układu całości, lecz wewnętrznego układu treści, stanowią jakby swojego rodzaju ekspozycję, która umożliwia przejście do zagadnień ściśle muzycznych, ale, zgodnie z zamierzeniem autorki, ogólnych i podstawowych w estetyce muzycznej. Autorka ograniczyła się do pewnego ich wyboru, a na pierwszy ogień słusznie wzięła problem wyrazu i formy w muzyce, jako najbardziej zasadniczy. Chodzi o to czy muzyka wyraża jakąś „treść", która determinuje swoistość przeżycia estetycznego, czy też jest tylko, w wypadku każdego indywidualnego utworu muzycznego, zamkniętą strukturą tonalną, której piękno wyczerpuje forma układu. To przeciwieństwo, ostro zarysowane w swoim czasie przez Hanslicka i zdecydowane na korzyść formalizmu, autorka rozwiązuje i uzgadnia. Utwór muzyczny jest źródłem zadowolenia estetycznego jako pewna forma, ale również jako rzewna „mowa" (langue), której funkcja komunikatywna — społeczny środek porozumiewania się — jest równy zeru, ale funkcja wyrażania rozwinięta w bardzo silnym stopniu. Autorka uzasadnia swe stanowisko, opierając się na eksperymentach, dotyczących psychologii twórczości w muzyce i na badaniach genetycznych obrazu kultury muzycznej, i na badaniach procesów odbiorczych słuchacza. Trudno tu wchodzić bliżej w przebieg argumentacji i pozytywne możliwości uzasadnienia na tej drodze tezy, samo jednak postawienie wydaje się słuszne, odpowiadające „życiowemu przekonaniu". W rozdziale tym poza istotą samego problemu praktycznie może najważniejszym jest pokazanie bogactwa swoistych walorów dźwięków, jako materiału muzyki. Dźwięk w porównaniu ze słowem wydaje się ubogi, jako pozbawiony znaczenia. Wyposażony jest jednak w możliwości, co do których słowo znowu jest bardzo ubogie (melodia, harmonia, barwa dźwięku, dynamika, równoczesność brzmienia szeregu melodii). To swoiste bogactwo materiału muzycznego rekompensuje zdolności wyrazowe muzyki w stosunku do poezji. Autorka bardzo subtelnie omawia rolę rytmu, melodii, harmonii, barwy dźwięku it.d. jako wyników wyrazu i jako czynników konstrukcji (forma) w dziele muzycznym. W przekonaniu niżej podpisanego zagadnienie wyrazu w muzyce, ujmowanego często nazwą: problem treści w muzyce, obciążone jest od początku pewnym nieporozumieniem. Autorka „Ogólnego zarysu" zdołała się zeń wywikłać, ale jakieś echa tradycji dysonują i w jej rozważaniach. Nie ulega wątpliwości, że dźwięk jest czemś asemantycznym w przeciwieństwie do słowa, które dzięki temu może posiadać funkcję nazywania. Stąd zaś słowo może odtwarzać przedmioty i zjawiska świata fizycznego. Za pośrednictwem zaś dźwięków odtwarzanie jest niemożliwe (pomijając w tej chwili skromne możliwości muzyki programowej, czemu autorka poświęca rozdział osobny). Ale i dźwięk i słowo, jako znaki, posiadają „zdolność" wyrażania. Oczywiście w poezji, wskutek współistnienia funkcji nazywania, to co wyrażane zdaje się być konkretnie uchwytną „treścią", w muzyce zaś, gdzie mamy do czynienia z czystą funkcją wyrażania, to co wyrażone przedstawia się nieuchwytnie, tajemniczo dla intelektu, a jasne i oczywiste dla intui-

tywnego odczuwania. Naprawdę i w poezji, szczególnie w dziale czystej liryki, jest tak samo.

Następne dwa rozdziały poświęcone są zagadnieniu połączenia muzyki z innymi sztukami (poezja, taniec, dźwięk i barwa). Oddzielny rozdział natomiast został poświęcony muzyce programowej i jej założeniom estetycznym. Wszystkie te zagadnienia są nie nowe i wielokrotnie poddawane próbom teoretycznych rozwiązań. Autorka ujmuje je bardzo instruktywnie, a np. kwestję muzyki programowej rozwiązuje, zdaje się, ostatecznie, tak, że niema tu już nic więcej do „gadania".

Na szczególną natomiast uwagę zasługuje rozdział ostatni: Dzieło muzyczne i wykonawca. Problem odtwórczości w muzyce jest w estetyce zdobyczą ostatniej doby, podobnie jak np. w literaturze zrozumienie dla autonomicznej odrębności sztuki teatru i związanej z nią sztuki aktora, lub reżysera. Dla realnego życia sztuki muzycznej zagadnienie to jest szczególnie ważne. Bez wykonawcy dzieło muzyczne jest partyturą, nutami, dostępnymi do cichego odczytania niewielkiemu gronu fachowców, a i dla tych w tej „formie" istniejące dzieło jest czymś połowicznym. Ujawnienie tego zagadnienia, naświetlenie jego skomplikowanych aspektów stanowi mocną stronę tego ostatniego rozdziału. Mniej natomiast przekonywujące są te momenty, w których autorka przechodzi do „próby określenia specyficznego typu psychologicznego i specyficznych dyspozycyj wykonawcy". Pomijając już, że należy to raczej do psychologii, a nie estetyki, wydaje się, że dopiero po omówieniu ogólnym i szczegółowym struktury dzieła muzycznego, w jego „immanentnej" postaci, co autorka zapowiada w tomie drugim swej pracy, można będzie przystąpić do tych spraw z większą dozą konkretności.

Tak w ogólnikowym zarysie przedstawia się treść omawianej książki. Jest to treść bogata, różnorodna i doskonale opanowana przez autorkę jako materiał. Mógłby się tu nasunąć jeden zarzut. Bardzo często wraz z wielkim zasobem wiedzy, nawet dobrze opanowanej i uporządkowanej, wiąże się pewien „anarchizm" przeładowania szczegółików, oraz, co gorsze, martwy, mechaniczny pedantyzm. Praca p. Łobaczewskiej jest wolna od tych ujemnych aspektów. Autorka bowiem nie tylko i nie tyle referuje „stan wiedzy" w danej dziedzinie, ale ma swe stanowisko, stawia zagadnienia i rozwiązuje je. To sprawia, że książka jest żywa i pobudzająca do aktywności intelektualnej.

Pełne życie muzyki opiera się na trzech niezbędnych czynnikach: twórcy, wykonawcy i odbiorcy. Twórca tworzy, wykonawca „pośredniczy", odbiorca „spożywa" wytwory, ale wszyscy trzej razem muszą jeszcze wytwarzać to, co stanowi najważniejszy bodaj czynnik trwałej kultury, coś, co możnaby nazwać świadomością, a co praktycznie wyraża się istnieniem krytyki i nauki w zakresie danej sztuki. Jeśli życie muzyczne w Polsce nie może się „skarżyć" na ilość i jakość twórców, jeśli posiada nienajgorszą ilość i jakość wykonawców, a znajduje również i słuchaczów, jeśli się tylko umie do nich trafić, to w dziedzinie estetycznego myślenia i rozmyślania o muzyce, jesteśmy ubodzy. Praca tego rodzaju co „Ogólny zarys estetyki muzycznej" może i powinna odegrać ważną rolę nie tylko jako podręcznik szkolny, ale,

dzięki bogactwu problematyki, wysokiemu poziomowi naukowemu, żywości i oryginalności, pobudzić do dyskusji, do pracy badawczej tych wszystkich, którzy z muzyką „fachowo" są związani. Te merytoryczne walory i dynamiczne możliwości każą oceniać pracę p. Łobaczewskiej jako wkład cenny w naszej literaturze muzykologicznej.

Stanisław Furmanik

Krzysztof Eydziatowicz: „Kulisy radiofonii" — (Warszawa, Wyd.: „Książka o Radio" 1938).

Przy wydatnej reklamie ze strony Polskiego Radia ukazała się systemem subskrybcyjnym książka, pierwsza w polskiej literaturze, omawiająca wiele interesujących problemów, związanych z radiofonią. Autor jest kierownikiem Biura Studiów przy Polskim Radiu, instytucji naukowej dla badania wszystkich dziedzin życia i techniki, związanych nadawaniem i odbieraniem audycji radiowych. Książka powstała zapewne jako rozszerzenie i uzupełnienie pogadanek, wygłaszanych przez autora w każdą niedzielę przed mikrofonem. Autor podkreśla we wstępie, iż nie jest to sprawozdanie z działalności P. R., lecz omówienie problemów, interesujących ogół radiosłuchaczy, i dla nich oczywiście głównie przeznaczone, o czym świadczy bardzo popularny styl całej książki.

Na książkę tę warto zwrócić uwagę całego polskiego świata muzycznego: większość muzyków to przecież albo ci, którzy brali wzgl. biorą udział w audycjach radiowych, albo ci, którzy chcieliby w nich brać udział; — muzyków, stroniących od radia jest już chyba znikomy odsetek. Omawiana książka zbliży każdego do pracy rozgłośni i ułatwi zrozumienie jej potrzeb i warunków. Niestety jednak szereg zasadniczych problemów pozostawia autor bez odpowiedzi, zadowalając się zaznaczeniem doniosłości rozstrzygnięcia danego problemu. Sprawy takie jak: obowiązkowe klasyfikowanie utworów muzycznych na „poważne" i „lekkie", możliwość nadawania fragmentów z większych dzieł, które w całości byłyby mało przystępne i t. p., jednym słowem wiele problemów programowych, tych najwięcej wszystkich interesujących — to cały splot zagadnień, które wymagają jeszcze szczegółowego omówienia i nie dadzą się streścić w kilku lakonicznych zdaniach, jak to usiłuje uczynić autor. W każdym razie zasługą autora jest wyciągnięcie tych spraw na „światło dzienne", przedłożenie ich do zastanowienia wszystkim zainteresowanym, choćby sporadycznym współpracownikom radia. — Między innymi uwagami rzuca również autor wręcz wezwanie do kompozytorów, aby więcej energii poświęcili twórczości w zakresie muzyki lekkiej, której brak daje się w radiu we znaki: z konieczności korzysta się z zagranicznej literatury, a tantiemy autorskie „emigrują" w ten sposób za granicę. Ten „apel" jest dla stosunków na „rynku" muzycznym rzeczą bardzo charakterystyczną!

W części wstępnej obok ogólnych rozważań na temat doniosłości rozwoju radiotechniki zamieszcza autor ciekawe zestawienia, wykazujące olbrzymie znaczenie gospodarcze radia, jako potentata finansowego — oczywiście w tym porównaniu polska radiofonia zajmuje jedno z dalszych miejsc.

Ciekawe są również przykłady na to, jaką wagę do politycznego i agitacyjnego znaczenia radia przywiązywali i przywiązują przywódcy wielkich ruchów politycznych.

Jeden z rozdziałów książki poświęcony jest omówieniu radiofonii zagranicznych, w tym bardzo dokładne sprawozdanie z organizacji radia w Anglii, Niemczech i Sowietach. Muzyka zainteresują przy tym ciekawe uwagi o nowych typach audycyj wprowadzanych w programach angielskich, zwłaszcza w zakresie muzyki rozrywkowej, popularnej oraz t. zw. audycji mieszanych (słowno - muzycznych). Pamiętajmy bowiem, że dział ten w radiofonii polskiej jest nadzwyczaj zaniedbany i prowadzony chaotycznie, mimo iż z danych cyfrowych, zawartych w omawianej książce wynika najwyraźniej, iż słuchowiska, rewie, operetki, kabarety i t. p. są najchętniej słuchanym rodzajem audycji, podczas gdy koncerty symfoniczne, kameralne i t. p. stanowią ostatnie pozycje (niestety) w tabeli popularności. — Z danych o radiofonii sowieckiej zainteresuje niewątpliwie wiadomość o coraz szerszym zastosowaniu transmisji filmów dźwiękowych w radiu, co przy świetnie postawionej produkcji filmowej w Sowietach dostarcza radiu wiele materiału programowego.

Całość książki uzupełniają uwagi o podziale pracy w rozgłośniach, kilka ciekawych spostrzeżeń o psychice radiosłuchaczy i prognoza nowego działu radiofonii: telewizji.

Jakkolwiek książka ta nie może rościć sobie prawa do tytułu „monografii" o radiu, to jednak jako pierwszy przyczynek do tego tematu ma niewątpliwie duże znaczenie. Jak jednak wynika z końcowych uwag autora, książka nie została sfinansowana przez Polskie Radio, tak że trudno spodziewać się dalszych publikacji tego typu w najbliższym czasie. A szkoda, bo ruchliwe Biuro Studiów znalazłoby niewątpliwie wiele ciekawych dziedzin z teorii i praktyki radia dla podzielenia się z radiosłuchaczami!

Mgr. Mieczysław Drobner

Pieśni ludowe z Polskiego Śląska wydali i komentarzem zaopatrzyli Józef Ligęza i Stefan Marian Stoiński. Tom II. Pieśni balladowe o zalotach i miłości. Polska Akademia Umiejętności. Wydawnictwa Śląskie, Kraków 1938.

Nowy tom pieśni śląskich wydany przez J. Ligęzę i St. M. Stoińskiego, imponuje swymi zewnętrznymi rozmiarami. Jest to gruby 800-stronicowy tom, zawierający 1531 tekstów z wariantami i 1295 melodyj. Wydawnictwo to jest dziełem o charakterze naukowym, bo pojawiło się pod firmą Polskiej Akademii Umiejętności. Nadzwyczajne bogactwo melodyki ludowej w tym zbiorze domaga się omówienia jego strony muzycznej, za którą odpowiada znany dobrze działacz na niwie muzycznej Śląska Stefan M. Stoiński.

Tom II pieśni ludowych z Polskiego Śląska, o ile chodzi o system uporządkowania pieśni, jest kontynuacją idei dr. Jana Bystronia zrealizowanej w dwóch poprzednich tomach (Pieśni Balladowe — 1927, i Pieśni o zalotach i miłości — 1934). Dr. J. Bystroń posegregował pieśni według wątków treściowych, gromadząc w ten sposób kilka lub kilkanaście pieśni koło poszczególnych tematów, zaopatrzonych odpowiednimi tytułami. Taka metoda publi-

kowania pieśni ludowych ma zapewne wiele zalet głównie ze stanowiska literackiego, wykazując ściśłe związki między pieśniami zapisanymi w różnych okolicach danego regionu i w różnych czasach. Ten punkt widzenia czysto literacki pociąga za sobą w konsekwencji pewne niejasności i wady ze stanowiska etnograficznego i muzycznego. Pieśni jakiejś okolicy, węższego regionu, czasem może zupełnie odrębnego i wyróżniającego się z pośród innych, rozrzucone są po całym wydawnictwie. To samo odnosi się do materiału muzycznego, który dzięki takiemu uporządkowaniu pieśni, zostaje rozparcelowany, a jego ugrupowanie według jakichś założeń muzycznych z góry uniemożliwione.

W wyniku tego nie ujawnia się w tym wydawnictwie na pierwszy rzut oka jakie okolice Śląska zostały w nim uwzględnione i czy zbiór obejmuje całość obszaru etnograficznego. W każdym razie ten system publikacji nie uwzględnia zupełnie różnic dzielnicowych, jakie siłą faktu dzięki oddziaływaniu odrębnych kultur na przestrzeni stuleci wytworzyły się między Śląskiem Górnym i Cieszyńskim. Przy takim stanie rzeczy zacierają się również odrębności pewnych charakterystycznych ośrodków regionalnych, jak np. regionu istebniańsko-koniakowskiego tak mocno wyróżniającego się swą charakterystyczną pieśnią z pośród masy materiału śląskiego, a tak blisko spokrewnionego z muzyką Podhala. Region ten nie został zresztą należycie wyzyskany w wydawnictwie. A może i dobrze! Bo posiada on pod względem muzycznym takie osobliwości, że należałoby do zapisu tych pieśni przystąpić z gramofonem, który najdokładniej rejestruje wszystkie właściwości muzyki oraz wykonania.

Wobec tego, że w wydawnictwach na takim systemie opartych, melodia pieśni traktowana jest jako dodatek do tekstu, zdarza się, że jedna i ta sama melodia powtarza się kilkakrotnie i to w różnych wątkach. W pewnych wypadkach dosłowne powtórzenie muzyczne wydaje mi się zupełnie nieusprawiedliwionym. Przytaczam kilka przykładów powtórzenia się melodii nawet bez najmniejszych odchyleń rytmicznych czy melodyjnych: nr. 36 i 67 C, 122 i 153 D, 198 i 578, 581 L i 603. Warianty jednej i tej samej melodii znajdujemy przy wątkach tekstowych najróżniejszych części wydawnictwa, jakkolwiek ze stanowiska muzycznego byłoby pożądanym podkreślenie ich pokrewieństwa. Jeśli pieśni o tym samym temacie zostały zestawione razem, to należałoby to uczynić i z melodiami przynajmniej przy pomocy odpowiednich adnotacji, tak jak to już robił swego czasu Kolberg. Redaktor p. Stoiński zrobił to w odniesieniu do kilku pieśni, a jednak opracowanie naukowe zebranego materiału wymagałoby konsekwentnego przeprowadzenia tej zasady w całym wydawnictwie. Przytaczam kilka przykładów melodii należących do siebie, przy których nie zamieszczono żadnych odnośników. Znana melodia pieśni szlacheckiej „Wezmę ja kontusz" powtarza się w wątkach nr. 47, 180 C, 268 i 311 (B, C, E), melodia pieśni „Zahuczały góry" w wątkach nr. 9 C, 326, 581 (L) i 603, melodia pieśni „Czyś ty nie wiedziała" w wątkach nr. 122, 153 (D,E) i 180 (C) melodia pieśni „Com ja się tam nachodził" w wątkach 156, 561 (B, C, F), 609, 648 (A, B, C). Przykładów podobnych możnaby przytoczyć dość dużo.

Tyle co do samego systemu uporządkowania pieśni, który redaktorzy to-

mu II odziedziczyli po dr. Bystroniu. Teraz kilka uwag co do samego materiału zebranego. Jest on zaiste imponujący. Dziesiątki lokalnych zbieraczy dostarczyło redaktorom plonów swej mrówczej pracy, wszystkie prawie wydawnictwa pieśni śląskich zostały wykorzystane, wszystkie prawie zapisy pieśni, zebrane na przestrzeni przeszło stu lat (najstarszy zapis pochodzi z roku 1819, najświeższy z roku 1936) wyzyskane. Trzeba jednak zaraz z góry podkreślić, że wydawcy korzystali z materiałów zebranych nie przez nich samych, ale ze zbiorów z drugiej ręki. Tym różni się to wydawnictwo od wszystkich wielkich wydawnictw polskich pieśni ludowych w ostatnim dziesięcioleciu, ks. Skierkowskiego, St. Mierczyńskiego i dr. Ł. Kamieńskiego.

Ten olbrzymi materiał zebrany przez zbieraczy lokalnych należało poddać wnikliwej krytyce, ustalając skalę wartości zapisu i jego wiarygodności tym więcej, że został on zapisany nie przy pomocy gramofonu, ale ze słuchu, a wiadomo, że słuch może być mniej lub więcej wrażliwy, zapisujący — mniej lub więcej muzykalny.

Na ogół można powiedzieć, że zapis starszy ma wyższość nad zapisem późniejszym, albowiem daje większą gwarancję bezpośredniego pochodzenia od ludu. Przecież pieśni zapisane np. w roku 1936 mogą być pieśniami, które drogą popularyzacji przez szkołę, śpiewniki, imprezy ludowe, organizacje po raz wtóry weszły pomiędzy lud. Z całą pewnością mogę twierdzić, że pewna część pieśni zanotowanych po wojnie na Śląsku Cieszyńskim i Zaolziańskim została spopularyzowana przez śpiewniki pierwszego zbieracza melodyj ludowych Cieszyńskiego na większą miarę*), Andrzeja Hławiczki „Pieśni śląskie i towarzyskie" (1905). „Harfa" (1910), „Lira" (1914), których układy na 2 głosy, na chóry męskie i mieszane, do dziś dnia są wykonywane na Śląsku. Zasada powyższa na ogół została przy notacji uwzględniona, ale nie bez wyjątków. Do takich należą np. nr. 167, 176 (H), 177 (D, E), 201.

Poza tym mam zastrzeżenia co do pewnych źródeł. Jednym z głównych, najobfitszych zbiorów lokalnych z których korzysta wydawnictwo omawiane, jest zbiór „Feliksa Musialika, który — jak mówią wydawcy w przedmowie — już dawniej przed r. 1912 zebrał wspólnie z Łukaszem Wallisem około 1300 pieśni, po roku zaś 1920 zebrał samodzielnie przeszło 700 pozycyj". Ta ilość pieśni, a przede wszystkim jakość, napełnia mnie poważnym sceptycyzmem co do ich autentyczności. Nie mogę się obronić wrażeniu, że wiele pieśni jego zbioru zostało zapisanych nie wśród ludu, a poprostu przepisanych z innych zbiorów. Gloger i Kolberg dostarczyli Musialikowi poważną ilość pieśni, przeważnie typowych dla innych dzielnic polskich, a niepotrzebnie zaasymilowanych przez niego. Czy pieśni te w ogóle są gdziekolwiek na Śląsku przez lud śpiewane należałoby dopiero stwierdzić. Identyczność tych melodii ,a nawet drobne szczegóły notacyjne niezbicie dowodzą, że melodii tych p. Musialik zapożyczył. Skąd? — oto ich rejestr. Najpierw z „Pieśni ludu" Glogera. I tak znana pieśń sobótkowa z Sandomierszczyz-

*) Zaranie Śląska, r. XII, z. 1. Karol Hławiczka: Melodie ludowe Śląska Cieszyńskiego.

ny „Oj, Janie, Janie", Gloger str. 27 (Kolberg II, nr. 137) jest dosłownie przepisana pod nr. 113, pieśń łęczycka „Pierwsi kurzy piały", Gloger str. 126, (Kolberg XXII nr. 55) — pod nr. 231, pieśń „Jadą mazury", Gloger str. 151 — pod nr. 184, ballada „Stała się nam nowina", Gloger str. 167 (Kolberg I nr. 3a) — pod nr. 1, szlachecka pieśń „Wezmę ja kontusz", Gloger str. 190 — pod nr. 311 C, pieśń „U młynarza Marcina", Gloger str. 198 — pod nr. 622, znana melodia z Krakowskiego „Choćbym ja jeździł" Gloger 207 (Kolberg VI nr. 257) — pod nr. 179 I., jedna z typowych melodii kujawskich, Gloger str. 268 (Kolberg IV nr. 116) — pod nr. 421.

Poza Glogerem korzystał Musialik i z Kolberga. Z I tomu pochodzą dwa warianty pieśni „Stoi jawór zielony", Kolberg I, nr. 15 d i e — zapisane pod nr. 8 C i B, pieśń „Którędy Jasiu", Kolberg I, 13 h — pod nr. 285 B, pieśń „Z tamtej strony jezioreczka", wariant od Bydgoszczy, Kolberg 16 p — pod nr. 15 A. Z dalszych tomów Kolberga notujemy następujące zapożyczenia z II tomu Kolberga, Sandomierskie, pochodzą pieśń sobótkowa „Oj, grzmią woży, grzmią", Kolberg II, nr. 144 — umieszczony pod nr. 43 G wydawnictwa, i pieśń „A z góry, z góry", Kolberg II, nr. 145 pod nr. 184 C. Wreszcie znana pieśń kielecka „Zginęła nam pastereczka", Kolberg XVIII, nr. 328 — pod nr. 432.

O ile autentyczność pieśni ze zbiorów Musialika, przynajmniej w pewnej ich części zdaje się być dość podejrzana, to co do innych zbiorów nie nasuwają się żadne wątpliwości. Moim zdaniem należało może opuścić te pieśni, które zbyt jaskrawo przypominają w swoich tekstach i melodiach znane skądinąd piosenki, np. pieśni legionowe, które napewno nie powstały na Śląsku, a są tam raczej przybyszami bardzo świeżej daty, co potwierdzają zresztą adnotacje. Chodzi o takie pieśni jak „Smutna, smutna jest dola ma" — nr. 101 B, „Wojenko, wojenko" — nr. 176 M, „Nie masz nad leguna" — nr. 46 G, a może i „Zakochałem ci się" — nr. 101 B, „Przybyli ułani" — nr. 576. Tutaj należy także Hymn Państwowy „Jeszcze Polska" — nr. 75, którego melodia zużytkowana została przez lud i w innych dzielnicach Polski (patrz Kamieński nr. 268, Mioduszewski, kolędy i pastorałki, Dod. nr. 2). Te pieśni wątpliwe co do autentyczności należało może umieścić raczej w dodatku, jeżeli redaktorowie uważali publikację ich za wskazaną. Wiadomo, że Kolberg odrzucał zawsze sporą ilość takich pieśni wątpliwych, co można stwierdzić jeszcze dziś w materiałach po nim pozostałych.

Przytoczone zastrzeżenia, odnoszące się do układu pieśni, adnotacyj i wiarygodności niektórych zbiorów, nie umniejszają zasług, jakie redaktorzy II Tomu Pieśni ludowych z Polskiego Śląska położyli dla folkloru śląskiego przez swą pracę nad jego wydaniem. Jest to praca olbrzymia, w szczegółach staranna, w ujęciu bardzo pożyteczna. Jeżeli wydawnictwo miało na celu podanie możliwie dokładnie i ściśle pieśni ludowych z Polskiego Śląska, uporządkowanych według wątków, bez dalszych badań odnoszących się bądź to do pochodzenia tekstów czy też pokrewieństwa melodyki pieśni śląskich z melodyką pieśni narodów sąsiednich, to praca ta została wykonana godnie, dając miłośnikom polskiego folkloru to zadowolenie, że na jednym przynajmniej odcinku zabrano się do roboty ręką mocną i twardą. Pono następny tom pieśni śląskich jest już w druku. *Karol Hławiczka*

FESTIWAL MUZYKÓW SZWAJCARSKICH.

Tegoroczny Festiwal Towarzystwa Muzyków Szwajcarskich, 39-ty z rzędu, odbył się z końcem maja w Yverdon. Organizacja owych dorocznych zjazdów, będąca jednym z głównych zadań Towarzystwa, wpłynęła znacznie na rozwój rodzimej twórczości w Szwajcarii. „Société des Musiciens suisses" nie jest jednak wyłącznie — jak sama nazwa wskazuje — związkiem kompozytorów; członkiem zwyczajnego Towarzystwa może być każdy muzyk — a nawet każdy miłośnik muzyki (odpowiednio przez dwóch członków polecony); na tak szerokiej podstawie, przy opłacie 10 fr. rocznie — zbudowane zrzeszenie mogło z biegiem lat stać się organizmem, który rozporządza poważnymi środkami finansowymi. — To też tak zwana S. M. S. wspomaga zawsze potrzebujących pomocy (z racji choroby lub bezrobocia) członków, co roku ogłasza stypendia dla młodzieży oraz subwencjonuje wydawnictwo tzw. Edition nationale; — i to wszystko swymi własnymi środkami, bez żadnej subwencji rządowej tj. ani kantonalnej ani federalnej. — Festiwale urządzane są co roku w innej miejscowości; zależnie od warunków miejscowych tej miejscowości, program Festiwalu obejmuje albo utwory symfoniczne i oratoryjne (jak to miało miejsce np. zeszłego roku w Bazylei) lub kameralne, solowe i chóralne (jak w tym roku w Yverdon). — Zjazd tegoroczny, w pięknym starożytnym miasteczku (pamiętnym działalnością Pestalozziego), odbył się według stale przyjętego rytuału tj. obejmował: Walne Zebranie Członków S. M. S., powitanie gości przez miejscowe władze w Ratuszu, koncerty, oficjalny obiad i bal (finansowany zawsze przez miejscowy komitet) oraz wspólną wycieczkę samochodami w okolice. — Program dwóch koncertów wypełniły wyłącznie utwory kameralne i chóralne. Doborem utworów zajmuje się Komisja Kwalifikująca (wybierana co roku), przy czym należy zaznaczyć, że komisja ma prawo włączyć do programu również utwory nieżyjących swych członków; jest to zwyczaj bardzo chwalebny, ponieważ wpływa na utrzymanie ciągłości tradycji i nie pozwala na zbyt pochopne zapominanie o tych co odeszli... Każdy z kompozytorów, proponujący swój utwór, podaje równocześnie informacje co do ewentualnych wykonawców; stosownie do przyjętego zwyczaju, wykonawcy ofiarowują swój współudział w koncertach bezinteresownie (jedynie za zwrotem kosztów podróży).

Pierwszy koncert zjazdu odbył się w sali koncertowej—drugi w kościele. Pominąwszy, grany na pierwszym koncercie, miły i doskonale brzmiący dawniejszy utwór J. Ehrhardta, dziś 80-cio letniego — niewidomego kompozytora: *Valses Mulhousiennes* (na fortepian, flet, obój i klarnet) wszystkie inne utwory ostatniego Festiwalu poświęcone były kompozytorom młodszego pokolenia. Tendencje tych młodych (różnego zresztą wieku) zaznaczają zdecydowaną linię zwłaszcza w utworach chóralnych. Jako najbardziej oryginalnych autorów należy zapamiętać nazwiska: *Roger Vuattaz* z Genewy i *Jean Apothéloz* z Lozanny. Pierwszy posługując się fakturą linearną, poszukuje nowych efektów wokalno-dźwiękowych, np. kompozycja La Flûte de roseau (do tekstu Rabindranath Tagore z tzw. l'offrande lyrique), w któ-

rej elementy składające się na zespół: chór dzieci, chór żeński, chór męski, traktowane są przez autora jak grupy instrumentalne w orkiestrze.

J. Apothéloz (który jest równocześnie oryginalnym i zdolnym malarzem) dał w kantacie na głosy dziecinne z towarzyszeniem fletu, klarnetu, fagotu, waltorni, trąbki i fortepianu na 4 ręce, utwór o dużym wdzięku, bardzo przy tym nowoczesny. — Z innych utworów chóralnych, doskonale zrobionych ale mniej oryginalnych, należy zacytować Psalm 93 na chór mieszany i organ Willy Burckhardta, oraz kantatę w wielkim stylu Alberta Jenny „Von letzten Dingen" na chór mieszany à cappella. Należy podkreślić, że wszystkie te bardzo trudne utwory wykonane były przez miejscowe yverdońskie chóry — znakomicie.

Dr. Henryk Opieński.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Okres sprawozdawczy nie wiele dał materiału do zanotowania: ostatnie koncerty we wszystkich instytucjach oraz tradycyjne popisy szkół muzycznych. W Filharmonii na ostatnim koncercie usłyszeliśmy „Koncert B-dur" *Brahmsa* w bardzo pięknym wykonaniu Róży *Etkin - Moszkowskiej* oraz jako nowość „Balladę Symfoniczną" Stefana M. *Stoińskiego*, zasłużonego organizatora ruchu muzycznego na Śląsku. Dzieło to świadczy o dobrej technice kompozytora, swobodnej i niepozbawionej polotu inwencji, dobrym guście. Szkoda tylko, że dzięki szablonowości środków i instrumentacji, zalety powyższe nie osiągają zamierzonego celu, pozostawiają nas obojętnymi wobec dzieła, nie dają nam wrażenia kontaktu z czymś naprawdę w całości stworzonym i świeżym. Pozostałe numery programu: „II Symfonia" *Brahmsa* i „Strzelec potępiony" *Francka* wypadły pod batutą Br. *Wolfstala* bardzo *blado.*

Sezon koncertowy w sali Konserwatorium również już się skończył. W okresie sprawozdawczym odbyło się tam tylko dwa koncerty: recital Michała *Zabejdy - Sumickiego*, śpiewaka kulturalnego i posiadającego bardzo dobrą szkołę głosową, co szczególnie dobrze wypada przy utworach starych mistrzów włoskich, — oraz występ dwóch młodych, studiujących jeszcze muzyków: basa S. *Pieczory* i doskonale zapowiadającego się pianisty A. *Wąsowskiego.*

Bardzo uroczyście wypadł ostatni koncert Tow. Muzyki Współczesnej z cyklu audycyj poświęconych kameralnej twórczości Karola *Szymanowskiego.* Wykonawcami byli artyści tak związani z muzyką Szymanowskiego jak Stanisława *Korwin - Szymanowska*, Grzegorz *Fitelberg* i Zbigniew *Drzewiecki.* Atrakcję audycji stanowił przy tym program zawierający kilka mało znanych utworów. Dwie ilustracje muzyczne do inscenizacji Schillera: „Mandragora" (balet kończący molierowską komedię „Mieszczanin szlachcicem") oraz muzykę do ostatniej sceny „Kniazia Potiomkina" — były wła-

ściwie zupełnie nieznane. „Wznowienie" ich było pomysłem bardzo szczęśliwym, gdyż utwory te, mimo swego „użytkowego" charakteru, okazały się niemniej wartościowe od „nieokolicznościowych" dzieł Szymanowskiego, zwłaszcza interesującą była „Mandragora" ze względu na jej dowcipnie parodystyczne elementy, ukazujące nowe i mało dotąd znane oblicze kompozytora. Pewną nowością było również wykonanie „Słopiewni" i „Pieśni Muezzina" z akompaniamentem orkiestrowym. Resztę programu wypełniły „Rymy dziecięce" i „Maski". W ten sposób dzięki połączonym wysiłkom wszystkich instytucyj muzycznych wykonano w tym roku w Polsce prawie cały dorobek Szymanowskiego. Poza kilkoma drobniejszymi utworami, jak „Demeter", „Metopy" i t. d., nieuwzględniona pozostała jedynie jego twórczość sceniczno - muzyczna — obie opery. Ale przynajmniej „Harnasie" ujrzeliśmy na scenie dzięki inicjatywie Poznania.

Z popisów tegorocznych na wyróżnienie zasługuje popis absolwentów Konserwatorium, wśród których na pierwsze miejsce wysunęli się bardzo utalentowany pianista St. *Lech Miklaszewski* (kl. Buckiewiczowej), doskonały dyrygent K. *Hardulak* (kl. Bierdiajewa) i niepozbawiona nerwu skrzypaczka J. *Skomorowska* (kl. Kochańskiego). Dobry poziom reprezentowali również J. *Rozenfeld* (kl. Drzewieckiego) i T. *Cieślak* (kl. Sankowskiej). Dosyć blado wypadły natomiast popisy kompozytorskie. „Symfonia" Fr. *Kurtza* (kl. Sikorskiego) nie daje jeszcze możności pełnej oceny indywidualności twórczej niewątpliwie utalentowanego kompozytora, o zupełnym zaś braku indywidualności i oryginalności twórczej świadczy „Julian Apostata" T. *Kapelańskiego* (kl. Rytla).

Prawdziwym zdarzeniem na popisie było wspaniałe wykonanie przez chór Konserwatorium pod dyr. *Bierdiajewa* „Stabat Mater" Szymanowskiego. Tak solidnie i subtelnie zarazem przygotowanego arcydzieła Szymanowskiego (jeśli chodzi o stronę chóralną) jeszcześmy nie słyszeli. Był to niewątpliwy triumf Bierdiajewa, jako wykonawcy i jako pedagoga.

W Operze sezon się skończył w sposób najbardziej definitywny. Poprostu ją zamknięto.

Konstanty Régamey

LWÓW

Ubogi tegoroczny sezon koncertowy, który na ogół też z wyjątkami małe tu wzbudzał zainteresowanie, zdołał przynajmniej na koniec przekonać do siebie szerszą publiczność lwowską.

Okazję do tego dały: koncert akad. chóru węgierskiego uniwersytetu w Szeged oraz koncert Pol. Tow. Muz. z IX symfonią Beethovena w programie. Obydwa koncerty udowodniły jeszcze raz, że rzeczywista, a nie tylko reklamowana doskonałość wykonania, oraz raczej uznane już arcydzieła literatury muzycznej w dodatku monumentalne, zdołają w obecnych czasach przyciągnąć szersze masy.

Akad. chór węgierski młodzieńczą brawurą swego wykonania, bogatego nadto w liczne środki artystycznego wyrazu, rozentuzjazmował wprost publiczność na sali, która samorzutnie zaśpiewała toast na cześć gości. Kon-

cert urozmaicili pianistka Katô K. Kain oraz szczególnie zasługujący na uwagę skrzypek Tibor Varga.

Koncert Pol. Tow. Muz. wywołał zainteresowanie we Lwowie już dawno nie widziane, czego najlepszą miarą było dwukrotne jego wykonanie — zawsze przy pełnej sali. W całym tego słowa znaczeniu wartościowy ten koncert poprowadził dr. A. Sołtys. W wykonaniu wzięły udział chóry Pol. T. Muz. i „Echo-Macierz", orkiestra konserwatorium P. T. M. ze współudziałem członków Filh. Lw., w kwartecie solowym śpiewali: R. Kopaczyńska, F. Denis-Słoniewska, J. Hlady i dr. A. Noskowski. W programie koncertu poza IX symf. Beethovena znalazły się ponadto utwory polskie: ballada „Hugo" (cz. I) H. Jareckiego (solista St. Russocki) oraz uw. „Bajka" Moniuszki.

Oby to piękne zakończenie sezonu koncertowego we Lwowie było równocześnie jaknajbardziej obiecującą zapowiedzią przyszłego.

Wieczór Tow. Przyj. Muz., poświęcony Schubertowi, minimalnie zainteresował publiczność.

J. J. D.

KRAKÓW

W okresie od 15 maja do połowy czerwca najintensywniej życie koncertowe uwydatniło się w ostatnim tygodniu. Dni Krakowa sprawiły, że zjechała na Wawel orkiestra Polskiego Radia z Pp. Fitelbergiem i Górzyńskim na czele. Orkiestra dała trzy koncerty symfoniczne na Wawelu i jeden popularny w sali Starego Teatru. Poziom koncertów był na ogół b. wysoki, zarówno jeżeli chodzi o program jako też i wykonanie. Z dzieł wykonanych na pierwszym — wyróżnię przede wszystkim fragment z „Protesilasa i Laodamii" Melcera oraz symfonię Marka. Drugi koncert poświęcony był wyłącznie dziełom Szymanowskiego. Usłyszeliśmy IV symfonię, II koncert skrzypcowy, Harnasiów itd. Szczególniej IV symfonia powinna była zachwycić publiczność. Jeżeli kto nawet omija skrzętnie superlatywy, to jednak musi to dzieło, a szczególnie cz. II i początek finału, nazwać genialnym. Koncert trzeci programowo był stosunkowo najsłabszy, zawierał on bowiem symfonię Paderewskiego i „Pieśń o ziemi krakowskiej" Palestra. Na utworze p. Palestra zawiodłem się srodze. Utwór ten znamion wybitniejszego talentu nie posiada — nie umiem też sobie tego wytłómaczyć tym więcej, że skądinąd miałem o tym autorze mniemanie, że jest jednym z najwybitniejszych twórców młodego pokolenia. Wśród wykonawców wymienić należy Pp. Ruszkowską, Drzewieckiego, Umińską, Janowskiego, Ladis Kiepurę i inn. Chór Krakowski godnie współdziałał w tych festiwalach sztuki polskiej.

Dobre wrażenie wywarł na mnie koncert popularny małej orkiestry Polskiego Radia pod kier. p. Górzyńskiego. Orkiestra stosunkowo nieliczna ma brzmienie pełne i barwne dzięki specyficznym kombinacjom dźwiękowym. Bardzo mnie zainteresowały kompozycje np. M. Rudnickiego, Rusta itd. Miłym urozmaiceniem koncertu był występ p. Kostrzewskiej, natomiast nie wydało mi się dobrym pomysłem łączenie tych produkcji z występem chóru

dzieci krakowskich, pod kier. p. Suwary. Styl całego koncertu nie był jednolity.

Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej stał się wyjątkowo piękną salą koncertową w dn. 10 czerwca. Z wyjątkowym smakiem artystycznym zostały porozmieszczane reflektory wytwarzające niepowszedni i wysoce kulturalny nastrój. Orkiestra i chór pod kier. p. Ormickiego wykonały szereg wartościowych dzieł. W mej psyche powstawał „Gesamtkunstwerk", ale zupełnie nie w duchu Wagnera.

Przechodząc od szczytów muzyki symfonicznej do powszedniego życia, zauważę ciekawy zjazd orkiestr gimnazjalnych okręgu krakowskiego, zainicjowany przez kuratorium krakowskie. Ten odcinek życia społeczno-muzycznego powinien być kultywowany ze specjalną pieczołowitością i z uwagi na artystyczno-kulturalne kształcenie naszej młodzieży i ze względu na rolę, jaką dobra orkiestra gimnazjalna może odgrywać w roli środowiska prowincjonalnego.

Koniec roku szkolnego przyniósł nam szereg popisów szkół muzycznych Krakowa, a to Konserwatorium, szkoły im. Żeleńskiego, prywatnych uczniów p. Hoffmana. Jeżeli poziom tych wieczorów uczniowskich był na ogół dobry, to raczej wynika z sumiennej pracy pedagogów krakowskich niż z uwagi na młode talenty uczniowskie. Zapewne w każdej szkole znajdziemy niejednego uzdolnionego młodego muzyka, ale ogólnie rzecz biorąc, poziom zdolności młodzieży muzycznej raczej jest niski.

Nauczyciel muzyki jest w Krakowie raczej potrzebny niż ceniony. Zmarł długoletni organista wawelski Dec — na jego pogrzebie było dziwnie przestronno i dlatego też specjalnie miło mi było gdy uczennice p. Onyszkiewiczowej, znanej nauczycielki śpiewu, obecnie przebywającej w Poznaniu, zorganizowały jej koncert jubileuszowy. Przemówień na pogrzebie Deca było wiele, na Koncercie jubileuszowym b. mało. A jednak wieczór ten miał wiele szczerego i bezpośredniego nastroju, a wdzięczność uczniów i uczennic wykazywała tyle wyrazu i sentymentu. Na tym koncercie śpiewało kilka osób, z których wyróżnić wypada pp. Pastównę, art. opery krakowskiej, i Kruzera P. Onyszkiewiczowa kształciła artystów śpiewaków, a nie ryczące indywidua.

Trubadur, lub jak się tu mówi w Krakowie „Trup w A dur" został wystawiony w Krakowie w dn. 13 bm. P. Badescu w roli Manrico był dobrym, pozostali wykonawcy ról głównych, jako to A. Sari, E. Mossakowski są tak już znani, że więcej pisać o nich nie będę. Przedstawienie, jak na stosunki i warunki krakowskie — udane. Publiczności nie wiele — czyżby i przeciętnemu krakowianinowi przejadły się trupy w a moll?

Mieliśmy i operetkę, warszawska trupa wystawiła „Cnotliwą Zuzannę". Wystawa były nader skromna, wysiłki artystyczne artystów nie miały należytej oprawy, całość udatna.

Znana tutaj tancerka i nauczycielka rytmiki, plastyki i baletu, p. Mikuszewska, zaprezentowała swoją pracę i talent w sali Saskiej. Układ tańców był pomysłowy, wrażliwość artystki duża, ruch sprecyzowany. Towarzyszył jej p. W. Stanecki.

W sali teatru Bagatela szkoła im. św. Scholastyki zorganizowała poranek pt. „Dzieci śpiewają i tańczą". Było to przedsięwzięcie wysoce kulturalne i artystyczne. Chór dziewcząt, pod kier. p. Suwary, wykonał doskonale szereg pieśni polskich w kilkugłosowych wartościowych opracowaniach. Zespół taneczny pod kier. E. Karczówny zainscenizował pieśni ludowe np. Na nowej górze (Hławiczki), Przy sadzawce (Maszyńskiego) itd. Tak powinna wyglądać i takie rezultaty wydawać gimnastyka rytmiczna dla dzieci i u dzieci. Zamiast banału międzynarodowego, rytmoplastycznego prowadzone powinny być studia, oparte na wzorach kultury polskiej. Niestety, w większości szkół odpowiednich w Polsce tzw. rytmoplastyka poszła na boczny tor, który z kształceniem kultury muzycznej nie ma nic wspólnego. Strona dekoracyjna przedstawienia — wzorowa, jest to zasługa p. Treterowej.

Na koniec z okazji wmurowania tablicy ku czci Orkana odbył się zjazd kilku zespołów regionalnych zgrupowanych w Towarzystwie Chórów i Teatrów ludowych. Wysiłki poszczególnych jednostek częstokroć bezimiennych okazały ładne rezultaty, zarówno w zakresie tańca jako też i dramatu.

M. J. P.

TARNÓW

Tarnów był dawniej miastem bardzo muzykalnym, w ostatnich jednak czasach mało wykazywał on zrozumienia muzycznego, wskutek czego obecnie dość trudno jest nawiązać kontakt z publicznością; jedynie młodsze pokolenie (co jest pocieszającym objawem) licznie uczęszcza na imprezy muzyczne.

Dużo chętnej i żmudnej pracy poświęca Instytut Muzyczny krzewieniu kultury muzycznej. Koncerty, popisy muzyczne, audycje muzyki kameralnej, urządzane przeważnie siłami profesorskimi, przyczyniają się do popularyzacji muzyki. Celem systematycznego wychowania społeczeństwa w słuchaniu dobrej muzyki zorganizował Inst. Muz. w ubiegłym okresie odczyty z historii muzyki z ilustracją muzyczną. Na uczczenie 50-letniej pracy artystycznej dr. Józefa Hoffmanna urządzono koncert, na którym wykonano kompozycje jubilata.

Założona z końcem ubiegłego roku na terenie tarnowskim orkiestra symfoniczna Towarzystwa Muzycznego urządziła dwa koncerty ze współudziałem pianistki p. Rzepeckiej, która wykonała koncert Hummla z orkiestrą. Dyrygentem orkiestry symf. jest prof. Rzepecki Stan.

Do podniesienia kultury muzycznej, przyczynia się wydatnie również orkiestra wojskowa symfoniczna, w której biorą udział miejscowi soliści cywilni.

Żywą działalność rozwija chór katedralny, który pod kierunkiem prof. Jabczugi bierze udział prawie we wszystkich imprezach, tak kościelnych, jak i świeckich.

Audycje lokalne urządzane ze współudziałem Inst. Muz., orkiestry symf. tutejszego pułku piechoty, oraz solistów, przyczyniają się wybitnie do umuzykalnienia młodzieży szkolnej.

E. Tukacz.

ORMUZ

IV ROK DZIAŁALNOŚCI

ILOŚĆ I RODZAJ PRODUKCJI.

W sezonie koncertowym 1937/38 odbyło się

na prowincji:	koncertów publicznych	141
	audycji dla młodzieży	348
w Warszawie:	audycji dla młodzieży w szkołach .	291
	audycji symfonicznych w Filharmonii	4
	przedstawień operowych w Teatrze Wielkim	2

ogółem — 786 produkcji (o 28% więcej niż w roku ubiegłym).

FREKWENCJA.

Ogólna frekwencja wyniosła 258.000 osób, w tym 231.000 młodzieży (w porównaniu z rokiem ub. więcej o 44%).

Sale były zapełnione: na koncertach w 60%, na audycjach w 100%.

TEREN DZIAŁALNOŚCI.

obejmował 77 miast na Wołyniu, w Wileńszczyźnie, Nowogródzkim, Białostockim, Łódzkim, Kieleckim, Lubelskim, na Pomorzu, w Województwie Warszawskim.

Działalność ORMUZu na prowincji coraz więcej się pogłębia i utrwala. Głównym terenem objazdów koncertowych były kresy wschodnie.

AUDYCJE DLA MŁODZIEŻY NA PROWINCJI.

Organizacja audycji szkolnych jest główną osią działalności ORMUZU. 90% słuchaczy wszystkich produkcji ORMUZu — to młodzież.

348 audycji na prowincji w 67 miastach dla około 140 szkół odbyło się:

Łódź	36	Brześć n/B.	7
Wilno	29	Gostynin	7
Krzemieniec	21	Słonim	7
Łuck	18	Inowrocław	6
Radom	18	Lublin	6
Kalisz	14	Piotrków	6
Płock	14	Tomaszów Maz.	6
Równe	13	Chełm	5
Łomża	11	Dubno	5
Białystok	10	Skierniewice	5
Biała Podl.	8	Zgierz	5
Suwałki	8	W innych miastach po 2—4 audycje.	

Młodzież słucha uważnie, reaguje żywo, często pamięta poprzednie programy. Tam, gdzie audycje odbywały się systematycznie postęp w umuzykalnieniu jest wyraźny.

Według opinii artystów - wykonawców młodzież jest bardziej wdzięczną publicznością niż audytorium koncertów.

Współdziałanie Dyrekcji szkół z ORMUZem nacechowane jest prawdziwą życzliwością i zrozumieniem dla jego akcji wśród młodzieży.

Szczególną opieką otoczone są audycje szkolne w Kuratorium Wileńskim i Wołyńskim, poza tym w Radomiu, Kaliszu, Płocku, Łomży, Białymstoku i Łodzi.

KONCERTY NA PROWINCJI.

141 koncertów odbyło się w 62 miastach:

Krzemieniec	6	Zgierz	4
Łuck	6	Białokrynica	3
Równe	6	Kowel	3
Wiśniowiec	6	Piotrków	3
Zdołbunów	6	Radom	3
Płock	5	Słonim	3
Skierniewice	5	Szczuczyn Nowogródzki	3
Dubno	4	Włodzimierz	3
Gostynin	4	Wołkowysk	3
Ostróg n/H	4	w in. miast. po 2—1 koncercie.	
Tomaszów Maz.	4		

(Ilość koncertów wzrosła w porównaniu z rokiem ub. o 32).

Współpraca z Z. O. S. w Krzemieńcu.

Stałe i energiczne współdziałanie Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu z ORMUZem pozwoliło na zorganizowanie na terenie Wołynia 6 objazdów koncertowych w sezonie koncertowym, co stanowi maximum nasilenia ormuzowego: na terenie 10 miast odbyło się 51 koncertów i 65 audycji.

Zastosowany system abonamentowy dał pożądane wyniki. Przykład Wołynia jest wymownym stwierdzeniem racjonalności wytrwałej i systematycznej akcji „muzyfikacji".

W Łucku koncerty i audycje były organizowane przy współdziałaniu z Wołyńskim Towarzystwem Muzycznym.

Z kolei największe nasilenie ruchu koncertowego ORMUZu należy zawdzięczać współpracy z: Klubem Artystycznym w *Płocku*, Zarządem Rodzicielskiego Koła Szkolnego *w Gostyninie*, Towarzystwem Przyjaciół Nauki, Literatury i Sztuki *w Tomaszowie Mazowieckim*, Liceum Pedagogicznym w *Zgierzu*, Dyrekcją Gimnazjum Prywatnego Męskiego w *Piotrkowie Trybunalskim*, Radą Związków Zawodowych w *Radomiu*, Obywatelskim Komitetem Pomocy Zimowej Bezrobotnym *w Słonimie*, Dyrekcją Gimnazjum Państwowego *w Szczuczynie Nowogródzkim*, Dyrekcją Gimnazjum im. St. Batorego *w Wołkowysku*.

Koncerty z udziałem Orkiestry Symfonicznej 18 p. p. w Skierniewicach. 5 koncertów (i 5 audycyj) urządzone były w porozumieniu z ORMUZem przez energiczne miejscowe Towarzystwo Artystyczne.

Koncerty dla sfer robotniczych były zorganizowane: w Łodzi (wielki koncert w sali na 2.000 osób), w Tomaszowie Maz., w Radomiu i w Hajnówce. Odbyło się 7 takich koncertów, które spotkały się z uznaniem i wdzięcznością audytorium.

Udział młodzieży na koncertach jest coraz liczniejszy, szczególnie na Wołyniu.

Trudności w organizowaniu koncertów na prowincji tłumaczą się przede wszystkim złym stanem lub brakiem fortepianów, odpowiednich do gry solowej. Pomimo, iż od czasu działalności ORMUZu do sal koncertowych na prowincji nabyto około 12 fortepianów, to jednak jeszcze przynajmniej 30 miast wymaga gwałtownie tej inwestycji.

AUDYCJE SZKOLNE W WARSZAWIE.

Na terenie 74 szkół (21 męskich, 44 żeńskich i 9 koedukacyjnych — o 17 gimnazjów więcej niż w ub. roku) ORMUZ zorganizował 291 audycji. Oprócz tego w Filharmonii Warszawskiej odbyły się 4 koncerty symfoniczne, a w Teatrze Wielkim — 2 przedstawienia operowe („Straszny Dwór" St. Moniuszki) — dla młodzieży szkolnej.

Najwięcej i najbardziej regularnie audycje były zorganizowane w gimnazjach:

Żeńskich:

im. Królowej Jadwigi . .	12
im. J. Słowackiego . . .	11
I-sze Miejskie Rękodzielnicze Żeńskie	11
im. E. Plater	10
J. Michalskiej	9
Państwowa Przemysłowa Szkoła Żeńska	9
Wł. Lange	9
M. Taniewskiej	9
im. Kl. Hoffmanowej . .	9
Kupieckie Kaniowczyków i Żeligowczyków	8
im. M. Konopnickiej . . .	8
Kupieckie Państwowe . .	8
H. Rzeszotarskiej	7
p. w. Św. Zofii	7
Katolickiego Związku Polek .	7
im. Al. Piłsudskiej . . .	6
L. Rudzkiej	6
J. Gagatnickiej	6

Męskich:

im. J. Zamoyskiego . . .	15
im. A. Mickiewicza . . .	14
im. M. Reja	7
I-sze Miejskie Męskie im. gen. Sowińskiego	6
im. T. Rejtana	6
im. Władysława IV . . .	6
im. S. Staszica	5
im. Ks. J. Poniatowskiego .	5

Innych szkołach:

Wyższy Kurs Nauczycielski .	16
Szkoła Przemysłu Graficzn.	5

WYKONAWCY.

W wykonaniu programów koncertów i audycji ORMUZu wzięło udział przeszło 90 artystów. Im to należy zawdzięczać pomyślny rozwój akcji ORMUZu. Wymieniamy ich nazwiska w kolejności największego ich udziału w pracy ORMUZu.

Śpiew żeński.

A. Szlemińska
J. Zwidrynówna
I. Cywińska
H. Zachert
S. Korwin - Szymanowska
I. Faryaszewska
H. Adamczykówna
I. Bardy
Z. Temnicka
T. Mazurkiewiczowa
H. Wojnarowska
J. Szczygłówna
W. Wermińska
J. Baranowicz
J. Hejdukowska
H. Korff-Kawecka

Śpiew męski

E. Bender
M. Zabejda - Sumicki
A. Michałowski
T. Łuczaj
A. Hernes
W. Myszkowski
E. Mossakowski
A. Bielakow

Organy, Klawesyn

B. Rutkowski
J. Wysocka - Ochlewska

Klarnet

L. Kurkiewicz

Zespoły Kameralne

„Kwartet Polski"
Kwartet Polskiego Radia
Zespół klarnetów i fagotu

Orkiestry

Ork. Symf. Filharmonii Warszawskiej
Ork. Symf. w Skierniewicach 18 p. p.

Zespoły Operowe

Opera Warszawska

Dyrygenci

O. Straszyński
K. Hardulak
T. Kiesewetter
S. Janiszewski
K. Wójcik
B. Sidorowicz
K. Rund

Fortepian

H. Sztompka
W. Małcużyński
Z. Dygat
P. Lewiecki
S. Szpinalski (Wilno)
J. Ekier
J. Turczyński
I. Garztecka
S. Staniewicz
T. Wojtaszewska
E. Rösler (Bydgoszcz)
J. Kuczewska-Grabowska (Płock)

Skrzypce

E. Umińska
S. Jarzębski
W. Kochański
J. Draże
W. Niemczyk
Z. Murawski
T. Jaworski
T. Wroński
J. Skomorowska
I. Iwanow
H. Palulis
H. Wojciechowska (Toruń)

Wiolonczela i altówka

T. Kowalski
Z. Adamska
T. Gocłowski
M. Szaleski

Akompaniament

S. Nadgryzowski
J. Szamotulska
W. Ruśkiewiczowa
I. Garztecka
J. Bereżyński
K. Regamey
H. Ekierówna
S. Osmołowski
J. Lefeld
I. Brzostowska
A. Bukin
W. Walentynowicz
K. Roesnerowa (Gdynia)
S. Gawdziński
J. Janucka

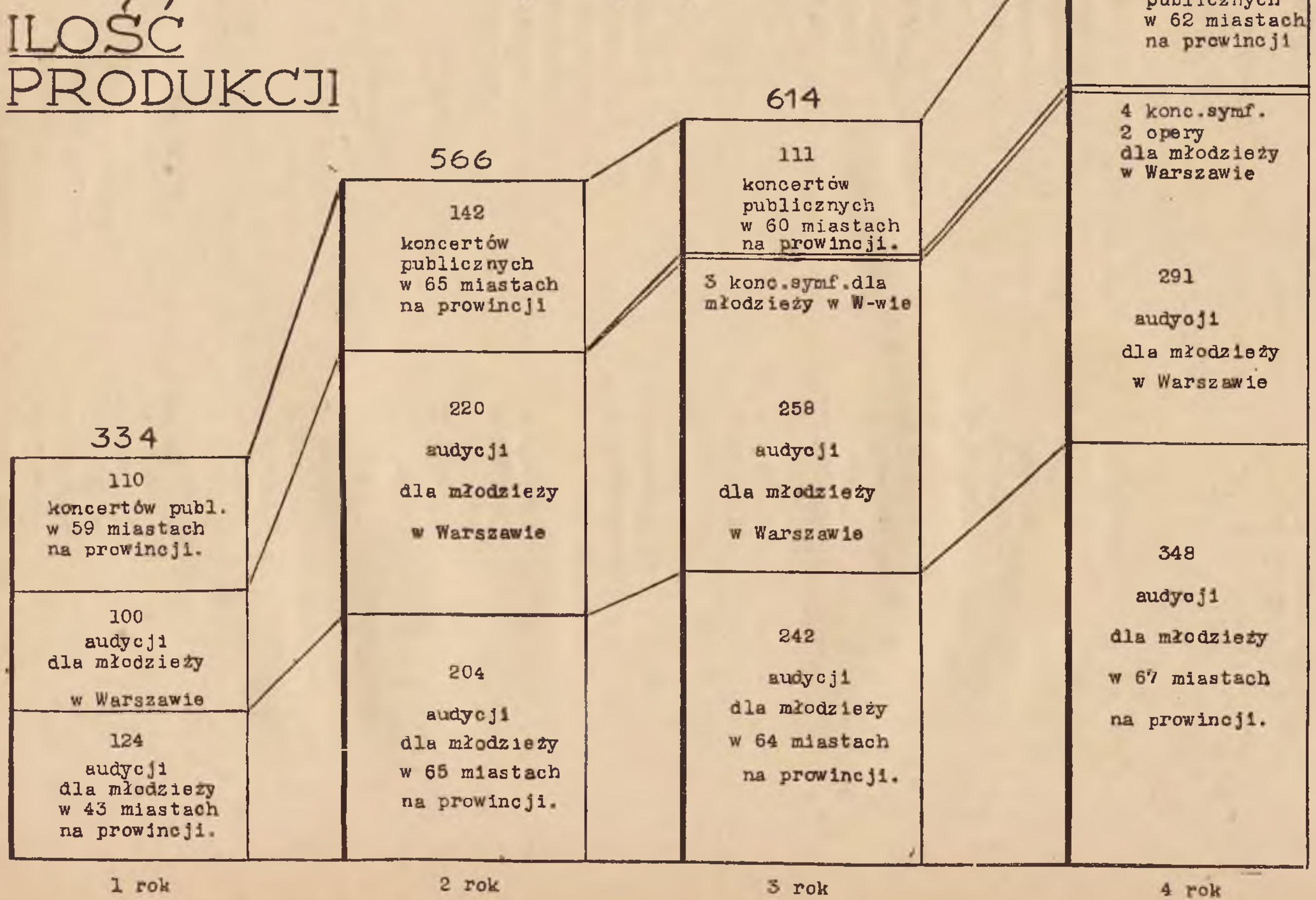
Taniec

J. Hryniewicka

Prelekcje

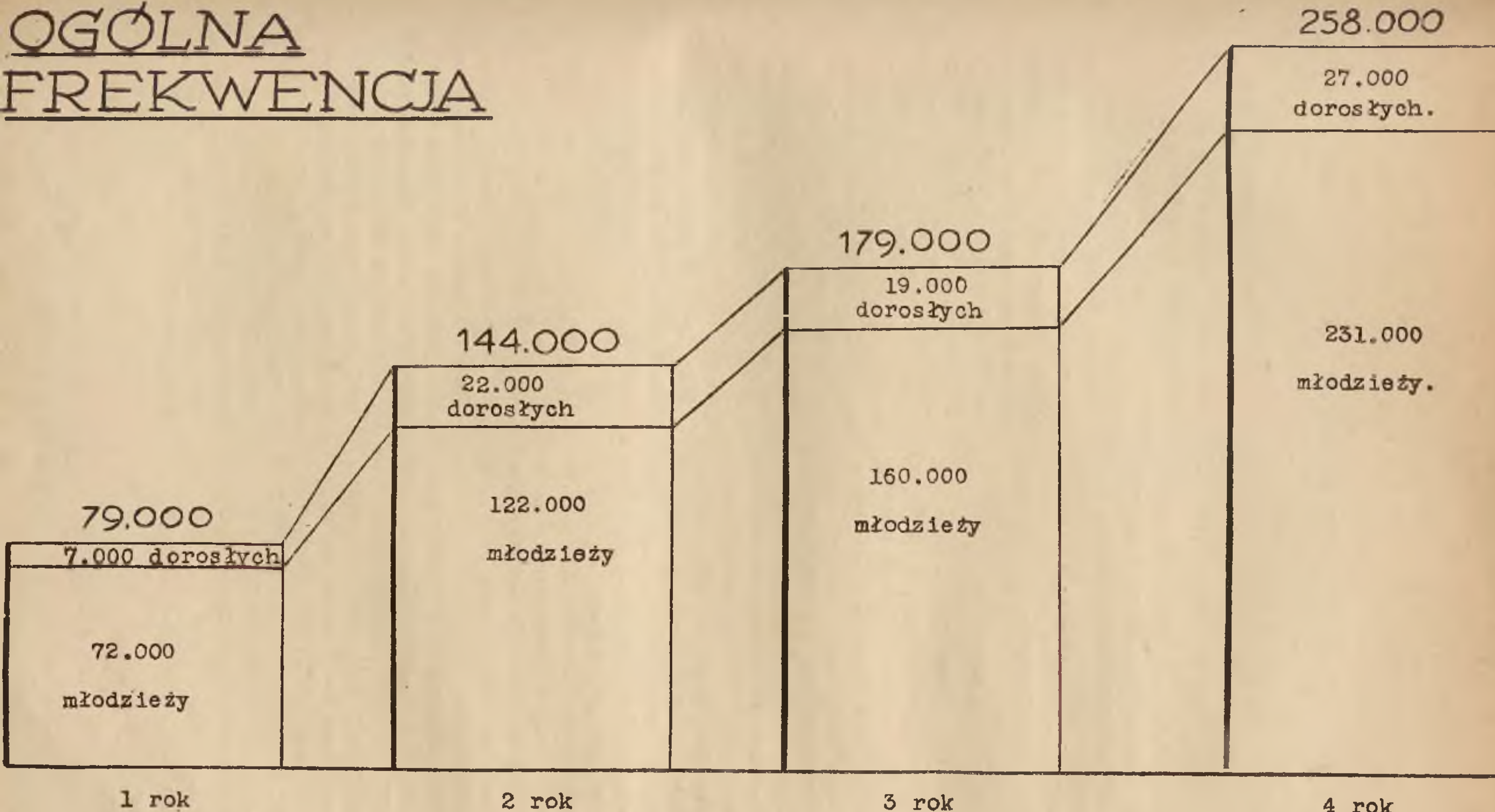
M. Stroiński
S. Osmołowski
B. Rutkowski
K. Regamey
H. Rylke
T. Kiesewetter
R. Gnus
T. Czudowski
W. Kahlowa
S. Kisielewski
Z. Szczepański
J. Pawłowski (Łódź)

ROZWÓJ DZIAŁALNOŚCI
ORMUZU
1934 - 1938



OGÓŁEM 2.300 PRODUKCJI

OGÓLNA FREKWENCJA



OGÓŁEM 660.000 SŁUCHACZY

KRONIKA

POLSKA

B r z e ś ć n/B.

W Brześciu n/B. Szkole Muzycznej przy Towarzystwie Muzycznym nadano imię *Karola Szymanowskiego*. Kierownikiem tej szkoły został młody polski kompozytor i kapelmistrz Sylwester Czosnowski.

K a to w i c e.

Redakcja miesięcznika Śpiewak ogłosiła konkurs kompozytorski na krótkie i nietrudne utwory chóralne dla zespołów męskich i mieszanych a cappella.

Utwory zgłoszone na konkurs muszą być oryginalne, niewydane i niedrukowane. Dopuszczalne są również opracowania polskich pieśni ludowych oraz utwory o formie zwrotkowej, nadające się do wykonania przy różnych imprezach patriotycznych, społecznych i towarzyskich. Do udziału w konkursie są dopuszczeni tylko kompozytorzy narodowości polskiej. Za najlepsze utwory wyznaczono 10 nagród po 50 złotych, przy czym jeden kompozytor otrzymać może więcej nagród.

Utwory zaopatrzone godłem nadsyłać należy do administracji Śpiewaka w Katowicach (ul. ks. Damrota 4) wraz z zamkniętą kopertą, zawierającą nazwisko i adres autora, do 31 sierpnia 1938 r. Dokładne warunki konkursu donosi na życzenie redakcja Śpiewaka.

Sąd konkursowy tworzą pp. Dyr. St. M. Stoiński, prof. Bol. Szabelski i dyr. związkowy p. L. Janicki.

K r a k ó w.

W ramach *Festiwalu Sztuki Dni Krakowa* koncerty jakie miały miejsce między 11 — 15 czerwca osiągnęły swój punkt kulminacyjny.

Przede wszystkim koncert symfoniczny (14 czerwca) poświęcony Karolowi Szymanowskiemu. Odegrana została na nim słynna Uwertura op. 12, następnie Veni Creator — hymn op. 57 oraz II koncert skrzypcowy op. 61. Solistami byli: Eugenia Umińska — skrzypce, Zbigniew Drzewiecki — fortepian, Maurycy Janowski — tenor, Stenia Zawadzka — sopran oraz chóry Polskiego Radia.

Następnego dnia odegrana była Symfonia Paderewskiego h-moll oraz Suita Romana Palestra „Pieśń ziemi krakowskiej". — Suitę tę kompozytor napisał specjalnie na tegoroczny „Festiwal Sztuki". W skład wykonawców wchodziły chóry regionalne w swych strojach.

L w ó w.

We Lwowie zmarła *Amalia Kasprowiczowa*, znakomita śpiewaczka operowa i artystka, która niezmordowanie przez 50 lat szczytnie służyła polskiej sztuce. Nazwisko A. Kasprowiczowej łączy się szczególniej z rozkwitem lwowskiej przedwojennej sceny operowej, której przez długie lata poświęciła swą wysoką sztukę i prawdziwy talent. A. Kasprowiczowa słynęła m. in. jako jedna z pierwszych znakomitych odtwórczyń „Halki" Moniuszki.

Nowogródek.

Piąty koncert, poświęcony twórczości kompozytorów polskich, odbył się w sali Instytutu Muzycznego w dn 27 maja r. b.

Słowo wstępne o twórczości Moniuszki i Chopina wygłosiła dyr. S. Niekraszowa, część fortepianową koncertu wykonał dyr. K. Łoziński; wokalną p. Helena Kamińska.

*

W kwietniu odbyło się *Walne Zebranie Now. Tow. Muz. „Lira"* pod przewodnictwem dyr. Brzoskiewicza. Walne Zebranie wyraziło absolutorium Zarządowi, oraz podziękowanie za pracę prezesowi N. T. Muz. ks. Mieczysławowi Kubikowi i S. Niekraszowej, za zorganizowanie, kierownictwo i finansowanie w ciągu roku Instytutu Muzycznego im. St. Moniuszki w Nowogródku. Zarząd pozostał wybrany ten sam, z kooptacją p. v.-Starosty Czaykowskiego, oraz p. Wadasowej.

Warszawa.

W kwietniu i maju b. r. Polskie Radio zorganizowało *konkurs chórów regionalnych*, które kolejno występowały przed mikrofonem. W siedmiu audycjach konkursowych wzięło udział 20 chórów z różnych dzielnic kraju.

Sąd konkursowy, złożony z przedstawicieli Polskiego Radia i zaproszonych muzyków, wyróżnił pięć najlepszych zespołów spośród chórów konkursowych i przyznał im nagrody pieniężne.

Nagrodę pierwszą w sumie zł. 300 zdobył Nauczycielski Chór Męski Instytutu Pedagogicznego w Katowicach, pod dyr. L. Janickiego; nagrodę drugą zł. 200 otrzymał Chór Mieszany im. Moniuszki z Poznania, pod dyr. S. Wiechowicza; miejsce trzecie z nagrodą zł. 150 przypadło Chórowi Męskiemu „Echo" z Katowic pod dyr. Kazimierza Majerana, miejsce czwarte (zł. 100) — Chórowi Mieszanemu „Hasło" w Wilnie, pod dyr. J. Żebrowskiego, zaś miejsce piąte (zł. 100) Chórowi Męskiemu „Echo", pod dyr. K. Prosnaka.

*

Zarząd Instytutu Fr. Chopina na posiedzeniu w dn. 25 maja 1938 r. powziął uchwałę zamiany organu IFC.— Kwartalnika „Chopin" na *Rocznik o tej samej nazwie.*

Pierwszy zeszyt Rocznika „Chopin" ukaże się w październiku br. Wszelkie artykuły i korespondencję do Redakcji Rocznika „Chopin" należy kierować pod adresem Instytutu Fr. Chopina w Warszawie, Boduena 4.

*

Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie przystąpił do druku pierwszych zeszytów (Ballad, Preludiów, Sonat i Walców), zbiorowego, krytycznego wydania *dzieł Fr. Chopina*, opracowanych p/g autografów i pierwszych wydań *pod redakcją I. J. Paderewskiego.*

Prace redakcyjne są prowadzone pod kierunikem I. J. Paderewskiego w rezydencji Mistrza w Morges (Szwajcaria) przy udziale powołanych przez Niego, profesora Józefa Turczyńskiego oraz dra Ludwika Bronarskiego. Nad stroną artystyczną pomnikowego wydawnictwa czuwa p. Mieczysław Kotarbiński — Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stroną wydawniczą zajmuje się specjalnie powołana przez Instytut Komisja Wydawnicza w osobach pp.: Mieczysława Idzikowskiego - wydawcy, Witolda Maliszewskiego — profesora Warszawskiego Konserwatorium, Dra

Jana Piątka — wydawcy oraz dra Juliana Pulikowskiego — muzykologa.

Do każdego zeszytu będą dołączone, opracowane przez Redakcję, komentarze krytyczne w 4-ch językach, polskim, angielskim, francuskim i niemieckim.

Druk wydawnictwa dzieł Chopina, wykonywany jest w kraju. Wydawnictwo ukazywać się będzie w prenumeracie. Ukazanie się pierwszego zeszytu dzieł Chopina projektowane jest na jesieni b. r.

*

W dniu 3 czerwca b. r. odbyło się *doroczne Walne Zebranie Sekcji im. St. Moniuszki W. T. M.* Dokonano na nim wyborów Zarządu Sekcji, który ukonstytuował się w osobach: prezes Marian Mrozowski, Lucyna Robowska, Stanisława Maszyńska, mgr. Hanna Rudnicka - Kruszewska, mec. Adolf Jagowd i Stanisław Moniuszko. Sekcja, jak wiadomo, pracuje nad pogłębianiem kultu dla Stanisława Moniuszki. Celowi temu służą m. in. wydawnictwa dzieł Moniuszki. Ostatnio wydała Sekcja Uwerturę z opery „Halka" (partyturę i głosy), Uwerturę „Bajka" (partyturę i głosy), Mazura z opery „Straszny Dwór" (partyturę), przygotowuje wydanie głosów Mazura tegoż. Sekcja zbiera i opiekuje się — w ramach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego — wszelkimi autografami i pamiątkami po Stanisławie Moniuszce. Zbiory Sekcji stale się powiększają. Ostatnio złożyli Sekcji dary: Prezydent miasta Warszawy St. Starzyński, Prof. Feliks Starczewski, p. Halina Sobotowska i in. To też zbiory Sekcji stanowią podstawę dla badań nad życiem i twórczością St. Moniuszki. Korzystali z nich monografiści St. Moniuszki, w Sekcji zbierali informacje inscenizatorzy oper zagranicznych, wprowadzając na sceny „Halkę", oprócz tego Sekcja wypożyczała niejednokrotnie muzykom polskim i zagranicznym wyczerpane utwory St. Moniuszki, przyczyniając się w ten sposób do rozpowszechniania się dzieł Moniuszki.

Jednym z obecnych starań Sekcji jest postawienie *pomnika St. Moniuszki w Warszawie.* Na ostatnim Walnym Zebraniu uchwalono powołać do życia Komitet Budowy Pomnika St. Moniuszki w Warszawie, zarówno honorowy, jak wykonawczy. W jesieni przystąpi Sekcja do zorganizowania tego komitetu. Dotychczas zdołała już Sekcja zebrać na pomnik 17000 złotych, które wpłynęły przeważnie z drobnych ofiar tych, którym pamięć Moniuszki jest drogą.

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą.

Tow. Śpiewacze „Lutnia" w Chicago, z okazji 50-lecia zgonu J. I. Kraszewskiego, wykonało dn. 1 maja Kantatę mitologiczną St. Moniuszki pt. „Milda" z tekstem Kraszewskiego.

*

Dwa utwory wiolonczelowe *Feliksa Nowowiejskiego* „Improwizando" i „Apassionato" odegrał Günther Schulz-Fürstenberg z towarzyszeniem orkiestry, na koncercie symfonicznym w Brennie. Koncert transmitowała radiostacja w Hamburgu.

*

Jan Kiepura wystąpił ostatnio w „Cyganerii" w Budapeszcie.

*

W ramach „Tygodnia Sztuki" w Berlinie Józef Turczyński wystąpił z recitalem fortepianowym. Wykonał on szereg utworów Chopina.

ANGLIA

W Bournemouth, w czasie Tygodnia Muzyki, na koncercie symfonicznym dyrygował dziełami niemieckich kompozytorów I-y kapelmistrz radiostacji w Monachium, Hans Adolf Winter. Był on przyjmowany owacyjnie.

BELGIA

Ernest Britt, muzyk i muzykolog belgijski, wyznawca filozofii Hoene-Wrońskiego, ogłosił w r. 1914 w „Annales du XX Siècle" rozprawą p. t.: „La Synthése de la musique". Rozprawa ta jest zastosowaniem Prawa Stworzenia Hoene - Wrońskiego do pobudowy gamy diatonicznej. Obecnie, po 24 latach, podał do druku pod dawnym tytułem, w zmienionej redakcji tę samą rozprawę, lecz wzbogaconą późniejszymi swymi rozważaniami, zaczerpniętymi ze swych rozpraw: „Gamme Sidérale et Gamme Musicale", r. 1924 (w 1927 r. wyszła w niemieckim przekładzie F. Weingartnera) i „La Lyre d'Apollon", 1931 r. Poza tym, uzupełnił tę rozprawę wykazaniem związku jaki zachodzi między znamionami dzisiejszej muzyki a charakterem przeżywanego przez nas krytycznego okresu dziejów, wykreślonego przez Prawo Postępu Hoene-Wrońskiego.

Dziełka te winny obudzić zainteresowanie wśród tych, których umysł pociąga i zajmuje zagadka istoty muzyki dzisiejszej i przyszłej.

*

W Brukseli zorganizowano wielkie święta muzyczne, poświęcone jednoczesnym rocznicom: *25-lecia Quator Pro Arte i 15-lecia* fundacji koncertowej, założonej przez słynną mecenaskę amerykańską, *Elisabeth Spraque-Coolidge,* która z takim zapałem oddaje się muzyce współczesnej.

*

Stowarzyszenie koncertowe Konserwatorium w Brukseli obchodziło w dn. 8 maja *100-ą rocznicę swego istnienia.* W czasie tym kierownikami Stowarzyszenia byli: François Fétis, (1838 — 1871), F. A. Gevaert (1871—1908), Edgard Tinel (1908 — 1912), Léon Du Bois (1912 — 1925), a ostatnio — Désiré Defauw.

FRANCJA

Komitet Organizacyjny Konkursu Muzycznego w Bourges odbędzie się 2—4 lipca b. r. Ma on na celu rozpisanie *konkursu* dla kompozytorów francuskich na utwór symfoniczny, oparty na motywach poematu i jego folklorze p. t. „Le Berry" Hugues Lapaire'a.

Utwór ten ma się składać z jednej lub kilku części, w fakturze swej niezbyt trudny, czas zaś trwania jego od 12 — 15 minut.

W ten sposób Komitet Organizacyjny chce się przyczynić do rozwoju muzyki, a jednocześnie przyjść z pomocą kompozytorom i dodać im zachęty do pracy.

HISZPANIA

Miguel Llobet, słynny gitarzysta hiszpański, zmarł w Barcelonie, gdzie urodził się w 1878 r.

Rzuciwszy malarstwo, któremu początkowo się poświęcił, oddał się z zapałem studiom gry na gitarze, pod kierunkiem Francisco Tarrega, którego był najlepszym uczniem. Odbywał tournée po Europie i Ameryce.

W r. 1904 zamieszkał w Paryżu, gdzie wszedł w stały kontakt z Debussym, Ravelem i Albenizem, którzy wywarli na niego wielki wpływ, wysubtelniając i pogłębiając jego talent.

Miguel Llobet szukał bez przerwy nowych efektów i usiłował pomnożyć możliwości polifoniczne i melodyczne gitary. Udało mu się to doprowadzić do takiej doskonałości, jakiej żaden z jego poprzedników nie posiadał. Dzięki też niemu, gitara została wprowadzona do sali koncertowej.

JUGOSŁAWIA

W Belgradzie została otwarta pierwsza *Miejska Szkoła Muzyczna.*

ITALIA

Włoskie studia kinematograficzne nakręciły w ostatnich czasach sporo filmów z muzyką znanych włoskich kompozytorów, jak np. „La principessa Tarakanova" z Riccardo Zandonai i inne. Jak już poprzednio pisaliśmy, został też nakręcony film, poświęcony w tytule i swej treści Verdiemu, muzyka zaś jest wzięta do tego filmu z Rigoletta, Traviaty, Trubadura i Aidy.

*

W Wenecji w dn. 5 — 13 września odbędzie się *VI Festiwal Muzyki Współczesnej.* Program Festivalu zapowiada trzy koncerty na orkiestrę symfoniczną, jeden na małe zespoły orkiestrowe i dwa — muzyki kameralnej. W koncercie o charakterze retrospektywnym, z okresu 30-letniego, będą m. in. wykonane dzieła: F. Busoni'ego, Maurice Ravela i Igora Strawińskiego. Prócz nich widnieją w programach nazwiska następujące: Conrad Beck i Artur Honegger (Szwajcaria), Paul Hindemith i Wolfgang Fortner (Niemcy), Francis Poulenc (Francja), Zoltan Kodaly (Węgry), B. Martinu (Czechosłowacja), W. Pijper (Holandia), Stan. Golestan (Rumunia), Leo Sowerby (Stany Zjednoczone), Hitor Villa - Lobos (Brazylia) i W. Walton (Anglia). Uwzględnieni też są młodzi włoscy kompozytorowie, których dzieła będą grane na pierwszej audycji. Nazwiska ich są: Gabriele Bianchi, Alfredo Casella, Ettore Desderi, Vito Frazzi, G-F. Ghedini, Gino Marinuzzi, Mario Pilati, Giuseppe Rosati, Giovanni Salviucci, Vincenzo Tommasini i A. Lualdi.

NIEMCY

Wolfgang von Bartels, kompozytor niemiecki, zmarł w Monachium, mając lat 53. Studia swe ukończył w Monachium i Paryżu; pozostawił on liczne dzieła orkiestralne i kameralne, starannie wykończone, lecz bez głębszej oryginalności.

*

W Monachium zmarła kompozytorka, *Mary Warm,* urodzona w Southampton, w r. 1861. Zostawiła po sobie dużo dzieł z zakresu muzyki kameralnej, kilka rozpraw dydaktycznych i jedną operę: „Die Mitschuldingen", która była wystawiona w Lipsku, 1923 r.

*

Z racji Anschlussu i jego konsekwencji, *program festiwalów w Salzburgu* uległ modyfikacji. Dyrygentami będą: Wilhelm Furtwängler, Vittorio Gui, Hans Knappertsbusch i Karl Böhm. Wystawione m. in.: „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Fidelio", „Die Meistersinger", „Tannhäuser", „Falstaff" i „Der Rozenkavalier".

*

Chór męski w Lenzburgu, pod kierunkiem Arthura Richtera, święci w tym roku *setną rocznicę* swego założenia.

*

T. zw. „Concert d'échange", którym dyrygował we Frankfurcie *Ernest Ansermet,* zawierał dzieła Pawła Mülle-

ra, Hansa Hauga, Alberta Moeschingera, Emila Blancheta i Artura Honeggera.

*

W Augsburgu zmarł w 74 roku życia Ryszard hr. *du Moulin - Eckart*. Napisał on biografię p. t. „Cossima-Wagner", która zapewniła mu miejsce wśród pisarzy o Wagnerze.

*

W czasie „Dni muzycznych Trzeciej Rzeszy" w Düsseldorfie wznowiona będzie opera „Simplicjusz Simplicissimus" *Ludwika Mauricka*. Kierownictwo muzyczne objął kompozytor. Prócz tego będą wykonane następujące opery: „Arabella" R. Straussa i „Don Juans letztes Abenteuer" Paula Graenera, oraz kantata „Von deutscher Seele" Pfitznera.

*

„Kunstwochen" (od 16 maja do 30 czerwca b. r.) rozpoczęły się w Berlinie inauguracyjnym *festiwalem Max - Rogera.*

W uroczystościach bierze udział większa część wielkich orkiestr, stowarzyszenia muzyki kameralnej oraz znani soliści.

W program „Tygodni Sztuki" wchodzą koncerty symfoniczne, kwartety, recitale organowe, fortepianowe, skrzypcowe i śpiewacze oraz serenady w stylu XVII wieku. Miejska opera uczestniczy w uroczystościach *Tygodnia Glucka*. Prócz tego będą dane dwa przedstawienia dramatu F. von Gebler, „Thamos, König in Aegypten". Do tego dramatu Mozart napisał muzykę (około roku 1780), która dopiero teraz, po raz pierwszy będzie odegrana łącznie z dramatem.

*

Wyższe Konserwatorium we Frankfurcie, założone w 1878 r., przez Joachima Raffa, po sześćdziesięciu latach samodzielnej egzystencji (dzięki hojności założyciela) przeszło w końcu kwietnia w ręce rządu, pod nazwą „Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt". Naogół Niemcy posiadają cztery tego rodzaju szkoły wyższe: we Frankfurcie, Berlinie, Monachium i Kolonii. Program i sposób nauczania jest w nich ujednostajniony.

*

Pod protektoratem Winifred Wagner i namiestnika rządowego dr. Alfreda Meyera odbędzie się w Detmold (od 7 — 12 czerwca) *czwarty tydzień świąteczny* Ryszarda Wagnera. W tym roku reprezentują Wagnera „Tristan i Isolda" oraz „Meistersingerzy".

*

Program *Festivalu Haendla*, mający się odbyć w Göttingen, w czerwcu, zawiera operę włoską „Tolemeo", napisaną przez mistrza w Londynie w 1728 r. Opera ta do tej pory nie była jeszcze w Niemczech wystawiona.

NORWEGIA

Zmarła małżonka Edwarda Griega; przeżyła ona swego męża o prawie 30 lat (E. Grieg umarł w 1907 r. w Bergen).

W testamencie zapisała ona pół miliona marek Tow. filharmonicznemu „Harmonia" w Bergen.

STANY ZJEDNOCZONE

Dramaty wagnerowskie nie przestają przyciągać melomanów amerykańskich. Ostatni sezon w Metropolitan Opera w Nowym Yorku zawierał na ogólną liczbę 127-miu przedstawień 41-en wieczorów, poświęconych dziełom mistrza z Bayreuth.

*

W Ameryce zainteresowanie się koncertami staje się coraz większe.

Zarówno w Nowym Yorku, Bostonie, Filadelfii jak i w mniejszych miejscowościach, dzięki licznym zagranicznym artystom, ruch muzyczny się wzmaga. W około 400 miastach powstały towarzystwa koncertowe, które wprowadziły nowy system abonamentowy, co pozwoliło im utrwalić swój byt. Nadwyżki z uzyskanych opłat będą użyte na finansowanie koncertów i orkiestr.

*

Ernest Schelling z powodu choroby oczu zmuszony był opuścić kierownictwo Symphony Orchestra w Baltimore.

*

Sezon 1937 — 1938, orkiestry symfonicznej w Chicago dał 77000 dolarów deficytu, w Cincinnati zaś 32.500 dolarów. Trzeba jednak dodać, że orkiestrom amerykańskim udaje się zawsze szczęśliwie wydostać z kryzysu finansowego, dzięki wspaniałomyślnemu poparciu mecenasów sztuki.

SZWAJCARIA

Młody, genewski fortepianista, *Roger Aubert,* wyjechał niedawno do Ameryki, gdzie odbędzie tournée koncertowe.

*

Pierwsze przedstawienie baletu „Das Dorf unter dem Gletscher", młodego kompozytora berneńskiego, *Heinricha Sutermeistra,* odbędzie się w Bernie w przyszłym sezonie. Balet ten cieszył się wielkim powodzeniem w Karlsruhe.

*

Dusolina Giannini wystąpiła w Zurychu w operach „Siła przeznaczenia" „Verdiego i „Carmen" Bizeta.

*

Gemischter Chor w Zurychu celem uczczenia *75-cio letniej rocznicy* swego istnienia odśpiewał Pasję według św. Mateusza, J. S. Bacha, pod dyrekcją Volkmara Andreae'ego.

*

Stowarzyszenie Muzyków szwajcarskich ustaliło termin swego czterdziestego z kolei zebrania na rok 1939, między 23 — 25 czerwca. Zebranie odbędzie się w Zurychu.

*

Pod dyrekcją *Wilhelma Furtwänglera* odbyło się w Zurychu dwukrotne przedstawienie opery „Fidelio" ze współudziałem Hildy Konetzni, artystki opery wiedeńskiej.

*

W teatrze miejskim w Zurychu, w tym najbardziej czynnym ognisku sztuki z całej Szwajcarii, odbył się 28 maja inauguracyjny wieczór opery „Mathis der Maler" *Pawła Hindemitha,* który zapoczątkował wiosenny festiwal.

*

W dniu 30—31 maja oraz 2 i 4 czerwca wystawiono w Zurychu *tetralogię wagnerowską.* Głównymi wykonawcami byli: Max Lorenz, Paula Buchner, Erich Zimmermann, Eduard Habich, Gusta Hammer, Carin Carlsson i Kurt Böhme — artyści z Bayreuth, Stuttgartu, Hamburga i Drezna.

MIĘDZYNARODOWE KONKURSY MUZYCZNE

Belgijski kwartet fortepianowy z okazji 10-lecia swego istnienia ogłasza konkurs otwarty dla wszystkich kompozytorów na kwartet na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Forma kompozycji i ilość części dowolna, czas trwania — od 20 do 30 minut. Utwór winien być całkowicie „inédit" — nie może być więc transkrypcją lub przeróbką już istniejących (np. na inny skład instrumental-

ny). Przewidziano 2 nagrody: 8.000 i 3.000 fr. belg. Prace konkursowe oceniane będą przez jury w składzie: Alfred Casella, Jacques Ibert, Wilhelm Pyper, Artur Honegger, Aleksander Tansman i i. pod kontrolą Fundacji Muzycznej im. Królowej Elżbiety.

Rękopisy należy nadsyłać przesyłką poleconą w terminie do 1 października 1938 r. pod adresem Mr. 1 Huissier de Lobel, 14 rue van Moer, Bruxelles, Belgia, który jedynie będzie wtajemniczony w autorstwo prac nadesłanych.

Wyjaśnień bliższych udziela sekretariat „Quatuor Belge à Clavier" 6, rue Capouillet, Bruxelles, Belgia.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI.

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Uprzejmie proszę o pomieszczenie w Swoim poczytnym organie następującego oświadczenia:

W dn. 29 maja w Ilustrowanym Kuryerze Codziennym pojawiła się wzmianka pt. „Bolesław Wallek-Walewski dyrektorem Konserwatorium w Krakowie".

Brzmiała ona dosłownie: „Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zatwierdziło ostatnio nowy statut Konserwatorium Tow. Muz. w Krakowie. W związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium wydział Tow. Muzycznego powierzył z nowym rokiem szkolnym stanowisko dyrektora Konserwatorium kompozytorowi i zasłużonemu wychowawcy prof. Bolesławowi Wallek - Walewskiemu".

Pierwotnie nie miałem zamiaru prostować tej wzmianki.

Jednak będąc wciąż interpelowany o powody ustąpienia z Konserwatorium (po 18 latach pracy jako nauczyciel a 10 jako dyrektor), wyjaśniam, że:

1) Statut Konserwatorium nie był jeszcze zatwierdzony, gdy ta wzmianka się ukazała; nastąpi to zapewne wkrótce, gdyż statut Konserwatorium został do Ministerstwa W. R. i O. P. wysłany.

2) Ministerstwo W. R. i O. P. nie dawało ani oficjalnie ani prywatnie do zrozumienia wydziałowi Tow. Muz., że w związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium" potrzebna jest zmiana na stanowisku kierowniczym.

3) Dymisję otrzymałem bez związku ze zmianami statutu i bez podania motywów. Wydział Tow. Muz. chciał się mnie pozbyć jako człowieka niewygodnego, propagującego hasło większej autonomii artystycznej, administracyjnej i finansowej dla Konserwatorium.

Dążyłem do tego, aby wszystkie dochody, które Konserwatorium otrzymuje szły na jego potrzeby, a nie także i na inne cele muzyczne czy administracyjne Tow. Muz. jak się to dzieje dotychczas.

Oszczędności w tych kierunkach uważam za konieczne tym bardziej, że nowy ustrój Konserwatorium daje oprócz uprawnień i obowiązki, którym Konserwatorium krakowskie w dzisiejszych warunkach materialnych nie mogłoby zapewne sprostać.

Postulaty moje nie były popularne w wydziale Towarzystwa Muzycznego. Widząc to, zgłosiłem rezygnację ze swojego stanowiska, z czego jednak wydział Towarzystwa nie skorzystał; natomiast prezes T-wa Muz. zwrócił się do mnie z propozycją cofnięcia, dla dobra szkoły, mojej rezygnacji — co też uczyniłem.

Wkrótce potem udzielono mi dymisji definitywnie.

Uprzejmie proszę przyjąć, Wielmożny Panie Redaktorze, wyrazy mego głębokiego poważania.

Kraków, 10 czerwca, 1938.

M. J. Piotrowski.

ERRATA

Do poprzedniego numeru V „Muzyki Polskiej" wkradło się kilka błędów drukarskich, a mianowicie:

str.	206	wiersz	28	zamiast	Hengela	powinno być	Heugela,
„	231	„	18	„	Lepulto	„ „	Sepulto
„	231	„	19	„	Andite	„ „	Audite.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

VII — VIII

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU WRZEŚNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938
Rocznik V

Lipiec — Sierpień

Zeszyt VII-VIII
(XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Stefania Łobaczewska

Z PSYCHOLOGII SŁUCHACZA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Przedmiotem niniejszego studium jest problem stosunku słuchacza do dzieła muzycznego. Problem ten komplikuje się specjalnie w zakresie muzyki współczesnej, odbiegającej swym językiem, formą i ogólnym obrazem dźwiękowym od muzyki dawniejszego typu. Główne źródło tych komplikacji wydaje się leżeć na terenie *psychologii*.

Słuchanie każdej muzyki jest złożonym procesem psychicznym. W skład jego wchodzą wrażenia, wyobrażenia słuchowe, sądy i uczucia jako najrozmaitsze fazy owego procesu psychicznego, które w introspekcji nie dadzą się dokładnie od siebie oddzielić. W muzyce klasycznej, jak zresztą i w każdej innej, wrażenia, które są efektem działania podniety dźwiękowej na zmysł słuchu, nie dochodzą do naszej świadomości same dla siebie, ale już w pewien sposób zorganizowane w całości dźwiękowe. Słuchając np. jakiejś Symfonii Mozarta, która służyć może za wzór muzyki klasycznej, nie przyjmujemy do świadomości nie tylko poszczególnych, następujących po sobie dźwięków w melodii, ani poszczególnych dźwięków, współbrzmiących w akordzie, ani nawet poszczególnych akordów akompaniamentu samych dla siebie. Słuchając, ustanawiamy tak w obrębie melodii, jak i w obrębie współbrzmień, tej melodii towarzyszących, pewne zamknięte w sobie całości, mniejsze i coraz większe, na kształt kół koncentrycznych. Tego żąda od nas sam podkład tonalny utworu, funk-

cyjny i centralistyczny system dur - moll. Tonika i akord toniczny są centralnym punktem odniesienia wszystkich owych mniejszych i większych wyobrażeń całościowych, które porównaliśmy do kół koncentrycznych. Całość zjawiska muzycznego powstaje przez to, że my sami, w myśl zamierzeń kompozytora, stwarzamy pewne stosunki zależności pomiędzy dźwiękami i to stosunki zależności o typie ściśle określonym.

Transponując to na język konkretny powiemy, że przy całym bogactwie i różnorodności struktur w melodii i harmonii, da się utwór klasyczny sprowadzić zawsze do pewnych struktur schematycznych, których podstawą jest w melodii skala dur i moll, a w harmonii kadencja. Powtarzając się w niezliczonych wariantach przez cały, długi okres rozkwitu muzyki klasycznej i wyrosłej na jej podstawach muzyki romantycznej, stworzyły te struktury w umyśle ludzkim pewne specyficzne predyspozycje, które polegały na przyjmowaniu do świadomości każdej, słuchanej muzyki z perspektywy owych schematów. Można by je przyrównać do wydrążonych w korze mózgowej kolein, zarysowanych tradycją i długoletnim przyzwyczajeniem, do których struktury słuchanego właśnie utworu pozostają stale w stosunku ścisłej odpowiedniości. Dzięki temu obraca się tu słuchacz w kontakcie z każdym, nawet po raz pierwszy słuchanym utworem, jak w kole dobrych znajomych. Przyjmuje go jak poemat napisany w ojczystym języku.

Współdziała z tym zresztą jeszcze i cały szereg innych czynników. Przede wszystkim jednolita zasada *budowy akordów* tercjami, która sprawia, że i poszczególne współbrzmienia, pojawiające się w obrębie systemu dur - moll, dają się sprowadzić do pewnego stałego schematu. I one pozostawiają podobne wyobrażenia odtwórcze, które ułatwiać miały percepcję harmoniczną każdego, na nowo poznawanego utworu. Wiemy z historii, że ta zasada budowy akordów tercjami bardzo powoli dopuszczała w harmonii dur - moll do współudziału inne współbrzmienia, tak, że ogólny obraz dźwiękowy i od tej strony pozostawał długo w granicach jednolitego schematu. Dalszym czynnikiem, składającym się na owe specyficzne predyspozycje, wytworzone przez tradycje muzyki dur - moll, był jej *system rytmiczny.* System ten pozostawał w ścisłej zależności od miary taktowej, a więc także dawał się sprowadzić do pewnego ogólnego schematu. Sche-

mat co więcej ten był zawsze symetryczny, dwu albo trójdzielny. Gdy wreszcie uprzytomnimy sobie, że ów symetryczny schemat rytmiczny był w całej muzyce dur - moll ściśle związany z melodią i harmonią i — co więcej — z również symetryczną budową formalną utworu, zrozumiemy, że i od strony architektonicznej całości utworu miał słuchacz zapewnione pewne, powtarzające się stale schematy wyobrażeniowe, które gwarantowały zrozumienie każdej nowej kompozycji. Wszystkie te czynniki razem wzięte wytwarzają w muzyce dur - moll konieczność myślenia na dłuższą metę, dla muzyki tej niezmiernie charakterystyczną. Składają się na to przede wszystkim owa symetryczność rytmu, powtarzająca poszczególne wzory w ramach tej samej miary taktowej, szeroko rozpięty łuk melodii w fakturze homofonicznej, oraz system następstw akordowych, znaczący drogę okrężną konstrukcji funkcyjnej i centralistycznej od toniki do toniki.

Wrażeniowo elementem pierwszoplanowym była tam zawsze melodia, tak w fakturze homofonicznej, jak w polifonicznej. Inne elementy: rytm, harmonia, barwa dźwięku i dynamika, miały w stosunku do melodii znaczenie wtórne. Harmonia służyła do rozczłonkowania linii melodycznej w myśl zasad konstrukcji funkcyjnej i centralistycznej, oraz do zorganizowania całości z poszczególnych motywów i tematów, później — od okresu wczesnego romantyzmu począwszy — pomagała podkreślić emocjalne, nastrojowe walory melodii. Podobną rolę odgrywał też rytm i dynamika jako czynniki, organizujące bieg melodii i rozstrzygające o jej plastyce, o zaakcentowaniu jej struktury formalnej i wyrazowej. Melodia była tam więc głównym i jedynym momentem, który narzucał się odbiorcy przy słuchaniu jako rozstrzygający o treści psychicznej utworu muzycznego, momentem, który żądał dla siebie uwagi pod grozą niezrozumienia tego utworu. Inne elementy przyjmowane były naturalnym biegiem rzeczy wraz z melodią i poprzez melodię, i same dla siebie nie absorbowały jego uwagi, tym więcej, że — jak widzieliśmy — sam bieg melodii rozstrzygał tam już o tym, że każdy z tych elementów obracał się w kręgu wyobrażeń dla słuchacza w pewnej mierze uschematyzowanych, jakkolwiek w każdym poszczególnym wypadku indywidualnie różnych.

Począwszy od późnego Beethovena jesteśmy świadkami coraz silniejszego rozluźniania się tych schematów czyli struktur, które

uznaliśmy za charakterystyczne dla muzyki dur - moll. Niestety brak mi czasu i miejsca, by przedstawić tu poszczególne stadia owego procesu destrukcyjnego, który w okresie t. zw. impresjonizmu muzycznego zdaje się być już ukończonym. Sprobuję więc powołać się na znany powszechnie utwór *Debussy'ego* pt. „Chmury" („Nuages") z cyklu orkiestralnego „Nokturny", który może uchodzić za doskonały przykład końcowego stadium w tym procesie. Równocześnie można też wskazać na Debussy'ego jako na kompozytora, stojącego na pograniczu dawnej t. zw. tonalnej i nowej muzyki. Porównując naszą własną postawę wymaganą przy słuchaniu tej muzyki, z postawą, którą zajmowaliśmy przy słuchaniu muzyki klasycznej, uderzy nas przede wszystkim fakt, że znikła tu owa konieczność myślenia na dalszą metę, której wymagała muzyka klasyczna. Wątek melodii nie snuje się po przez zdania i okresy, nie obejmuje, tak jak dawniej, rozległych rejonów dźwiękowych. Rozpadł się na drobne fragmenty bez wewnętrznego ze sobą związku. Nie ma tu już tematów w znaczeniu muzyki klasycznej, są tylko motywy, które częstokroć trudno już nawet nazwać melodią, tak blade, tak mało wyraziste są ich kontury. Kontury te zresztą nie układają się już stale w myśl dawnego schematu skali dur i moll. Coraz częściej obracają się dokoła pochodów chromatycznych i całotonowych, mniej lub bardziej obcych dla ucha, przywykłego do tradycji klasycznych.

W związku z tak zmienionym obrazem melodii zmieniło się i to, co można by nazwać *współbrzmieniowym* przekrojem utworu w impresjonizmie. Ta ostatnia zmiana dotyczy nie tyle poszczególnego akordu, który zasadniczo zatrzymuje jeszcze dawną budowę, ile raczej następstwa akordów i ich wzajemnego stosunku. Kompozytorowi zdaje się tu nie zależeć na tym, by słuchacz śledził stosunki tego następstwa, by konstruował całości dźwiękowe na dalszą metę. Raczej o to, by sam poszczególny akord zatrzymał na sobie jego uwagę. Impresjonizm stara się o to, by z powodzi narzucających się słuchaczowi wyobrażeń wyłowić chwilowe wrażenie i uczynić je głównym środkiem działania estetycznego. Celowo i świadomie rozrywa więc dawne łańcuchy kojarzeniowe, wytworzone przez długoletnią tradycję, a na ich miejsce usiłuje postawić piękno poszczególnego akordu. Drogą, wiodącą do tego celu, jest dla impresjonizmu harmonia i instrumentacja. Harmonia stwarza współbrzmienia, uwodzicielskie

swym czarem, instrumentacja dodaje im blasku barw, a tak jedną, jak i drugą stawia kompozytor bezpośrednio w służbie nastroju, określonego programem. Jest to — jak wiemy — technika ściśle analogiczna do impresjonizmu malarskiego, który niwecząc rysunek, dawał wzamian plamy barwne, po raz pierwszy w dziejach malarstwa europejskiego nie usiłował odtworzyć przedmiotu takim, jakim jest nasza *wiedza* o nim, ale takim, jakim go *widzimy*. Impresjonizm muzyczny nie chce, by słuchacz myślał o dźwiękach i dopiero na podstawie tego myślenia i za jego pomocą poddawał się tym czy innym stanom uczuciowym, tak, jak to bywało w muzyce klasycznej. Chce przede wszystkim zainteresować jego ucho zewnętrzne, i bezpośrednio, za pomocą samego tylko wrażenia, wywołać w nim pewne stany uczuciowe. Impresjonizm nie chce też, by te stany uczuciowe, względnie ich jakość, a nawet sam fakt ich zaistnienia, poddane były indywidualnym zmianom u poszczególnych słuchaczy, tak, jak to bywa w muzyce t. zw. absolutnej. On nazywa te stany uczuciowe po imieniu i sugeruje je słuchaczowi po przez wizję obrazu, najczęściej, wzrokowego, który łączy z dziełem muzycznym w tytule.

We wspomnianej poprzednio kompozycji Debussy'ego p. t. „Chmury" śledzić możemy ostatnie przejściowe stadia tego procesu historycznego nie tylko w zjawisku rozpadu linii melodycznej, ale także i w harmonii: akordy, zasadniczo jeszcze pozostające tu w granicach konstrukcji dur-moll, tj. konstrukcji tercjowej, są tu zdekompletowane i zneutralizowane pod względem rodzaju skali (częste puste kwinty, użyte wyraźnie jako zastępujące dawny trójdźwięk dur lub moll), a ich stosunki dawnej zależności są rozluźnione lub w ogóle przestały istnieć [1]. Wskutek tego moment harmoniczny, współbrzemieniowy, zwraca tu przede wszystkim na siebie uwagę słuchacza. Odwraca się w wyobrażeniu dźwiękowym dawny wzajemny stosunek między melodią a harmonią; gdy dawniej melodia była elementem pierwszoplanowym, a harmonia czynnikiem wtórnym, jest ona w impresjonizmie często tylko kanwą, na której kompozytor umieszcza i grupuje swe motywy harmoniczne.

Program, stale prawie występujący w impresjonizmie, ma swą genezę w muzyce romantycznej. Niewątpliwie zresztą

---

[1]) Por. moją pracę p. t. „Harmonika Kl. Q. Debussy'ego w pierwszym okresie twórczości" („Kwartalnik Muz.", Warszawa 1927).

i w samej, ściśle muzycznej, technice impresjonizmu, większość jej cech dała by się odnaleźć w formie zarodkowej w epokach poprzednich. Śledząc historyczny rozwój harmoniki od klasyków do romantyków i t. zw. neoromantyków, można by wykazać niemal krok za krokiem poszczególne stadja tego procesu, które w konsekwencji doprowadziły do impresjonizmu muzycznego. Niemniej jednak był on jako całość czymś nowym, był już w pewnym sensie przeciwstawieniem się ideałom muzyki klasycznej. I dlatego na jego przykładzie wykazać można dobitnie, że już i tu zachodziły w swoim czasie w stosunku do słuchacza konserwatywnego nieporozumienia, podobne, choć może jeszcze nie tak zasadnicze, jak te, które w przyszłości miały zaistnieć pomiędzy współczesnym słuchaczem konserwatywnym, a twórcą tzw. awangardowym.

Słuchacz konserwatywny normalnie przystępował do słuchania utworu impresjonistycznego z całym zasobem wyobrażeń odtwórczych, który nagromadził w swoim umyśle pod wpływem tradycji klasycznych. Zgodność tych wyobrażeń odtwórczych z wyobrażeniami, powstającymi w kontakcie ze słyszaną właśnie muzyką, miała mu gwarantować to, co nazywał zrozumieniem utworu, i co umożliwiało dopiero fakt zaistnienia przeżycia estetycznego. Ale tej oczekiwanej zgodności nie było. Zamiast spodziewanych długich, zamkniętych okresów, spotykał tu poszczególne wrażenia dźwiękowe, które nie dawały się związać dawnym wątkiem logicznym. Jego wrodzana, a raczej wytworzona przyzwyczajeniem potrzeba melodji w znaczeniu klasycznym, nie znajdowała tu nic, prócz rwących się, krótkotrwałych motywów, które nie posiadały określonego miejsca w organizmie całości. Jego wykształcony na klasykach zmysł logiki muzycznej szukał jej na darmo w następstwie akordów. Pochody akordów zdawały się obrażać na każdym niemal kroku jego poczucie symetrii, jego dążenie do uchwycenia zamkniętej w sobie całości dźwiękowej. Podobnie jego poczucie rytmiczne, przyzwyczajone do symetrycznych schematów ruchu, popartych akcentami dynamicznymi, czuło się tu nieswojo w obrębie rytmów często nie symetrycznych, a zawsze mało wyrazistych, jak gdyby skarłowaciałych, pozbawionych żywszych akcentów. Jednym słowem jego subjektywny, przesycony dynamiką ruchu, obraz dźwiękowy, wyrosły na tradycjach klasycyzmu i romantyzmu, nie pokrywał się przy

słuchaniu z absolutnie statycznym charakterem zjawiska impresjonistycznego. Rezultatem tego był fakt, że właściwe przeżycie estetyczne nie mogło tu zaistnieć, albo, jeżeli zaistniało, to w swej formie niepełnej, bo streszczającej się w znacznej części w oczekiwaniu wydarzeń, nieprzewidzianych przez kompozytora. Trzeba było sporo czasu, aby słuchacz przystosował się do tych zmienionych warunków przeżycia estetycznego, pomimo, że to, co tu znajdował, nie było jeszcze absolutnym zerwaniem z przeszłością. Trzeba było sporo czasu i bardzo szybkiego tempa dalszej ewolucji, aby to, co było nowym i w pewnym sensie twórczym w impresjonizmie, móc ocenić objektywnie, nie jako brak w stosunku do tradycji klasycyzmu, ale po prostu jako zmianę, umotywowaną historycznie i estetycznie i otwierającą nowe perspektywy.

Gdy teraz z kolei porównamy muzykę impresjonistyczną z najnowszą twórczością muzyczną, widzimy od razu, że zmiany, które dokonały się w obrębie tej ostatniej, są i musiały być jeszcze bardziej radykalne, niż te, które dzieliły impresjonizm od tradycji XIX wieku. Impresjonizm posiadał z wiekiem XIX. dwa punkty wspólne. Pierwszym z tych punktów był — jak już wspomniałam — program. Program miał dla stosunku słuchacza do dzieła znacznie większe, niż się to na ogół przyjmuje. Wynagradzał on nie jeden brak wewnętrznej jednolitości utworu. Stwarzał pewne pozamuzyczne ramy jednolitości tam, gdzie nie było już tej klasycznej jednolitości w stosunkach melodycznych i harmonicznych. Kto wie nawet, czy nie właśnie przede wszystkim dzięki programowi i konieczności stworzenia sobie przy słuchaniu pewnej wizji pozamuzycznej, potrafił słuchacz wczuć się prędzej w zmienione warunki techniczne tych kompozycji. Drugim łącznikiem z przeszłością był w impresjonizmie — jak już także wspominałam — niezmieniony w zasadzie w stosunku do wieku XIX zewnętrzny obraz dźwiękowy. Impresjonizm pozostawił przecież niezmienioną konstrukcję akordu, mimo że zmienił z gruntu sens wewnętrzny każdego poszczególnego akordu i jego miejsce w organizmie całości. W przeciwieństwie do tego nie zdaje się już mieć epoka poimpresjonistyczna punktów wspólnych z tradycjami XIX wieku. Ona nie tylko wyciąga ostateczne konsekwencje ze zmian, dokonanych w impresjonizmie, ale zrywa z tradycją i w tych ostatnich dwóch punktach, które łączyły impresjonizm

z wiekiem XIX. A więc po pierwsze zmienia sam zewnętrzny obraz dźwiękowy: akordy, budowane tercjami, które zawsze jeszcze przeważały w impresjonizmie, zastępuje się tu współbrzmieniami, złożonymi przeważnie z innych interwałów. Pośród tych interwałów dominujące stanowisko zajmuje, obok sekundy wielkiej i małej, kwarta czysta, ta ostatnio nie rzadko stosowana jako stała zasada konstrukcji akordów. Fakt ten, uzasadniony nową podstawą tonalną utworu, wpływa na zupełną zmianę obrazu dźwiękowego, przesuwa on we wrażeniu słuchacza jeszcze znacznie silniej punkt ciężkości z melodii na współbrzmieniowy przekrój utworu muzycznego, stawia go w każdej poszczególnej chwili przed zadaniem percypowania wrażeń nowych, nieznanych, i wyznaczenia im miejsca w organizmie całości. Prócz współbrzmień, obcych uchu, wychowanemu na tradycjach XIX wieku, przynosi on ze sobą równie radykalne zmiany i w melodii. Obierając sobie za podstawę inne skale, inne systemy tonalne, melodia współczesna stwarza innego typu związki między poszczególnymi dźwiękami, niż melodia klasyczna i romantyczna. Podobnie jak współbrzmienie, operuje tu i melodja innymi interwałami i innymi stosunkami interwałów, stwarza z nich innego typu całości czyli struktury o innej organizacji wewnętrznej, przynosi ze sobą nowe formy ruchu, uwarunkowane odmiennym systemem tonalnym, i nowy typ wyrazu emocjonalnego, z tymi formami ruchu organicznie związany.

Transponując to obecnie na język psychologii, tak, jak to uczyniliśmy przedtem w stosunku do muzyki klasycznej, powiemy, że muzyka współczesna nie tylko niweczy dawne wyobrażenia całościowe, zakorzenione w każdym z nas przez długoletnie i częste obcowanie z muzyką klasyczną, tak, jak to czynił impresjonizm, ale że przeciwstawia im wyobrażenia nowego typu. Jasnym jest, że już choćby używana przez Debussy'ego skala całotonowa ze swymi równomiernymi odległościami w obrębie oktawy, lub tak popularna dziś skala dwunastotonowa, czy też skale tzw. ludowe, przeciwstawiają się konstrukcji dawnej skali durowej z jej symetryczną budową z dwóch tetrachordów, w obrębie których panowały stosunki funkcyjne. Równie jasnym jest też i fakt, że w konsekwencji i motywy, na tych skalach oparte, muszą narzucać nam wyobrażenia, przeciwstawiające się wyobrażeniom, pochodnym od

systemu dur-moll. Brak mi czasu, by wymieniać tu wszelkie systemy tonalne, używane w muzyce najnowszej, a pozostające do systemu dur-moll również w stosunku przeciwstawienia. Wymieniłam tylko niektóre z nich jako najbardziej charakterystyczne i najbardziej znane w literaturze muzycznej.

Jeżeli więc impresjonizm działał destrukcyjnie w stosunku do naszego zmysłu melodycznego i do schematów formalnych, to muzyka współczesna nie tylko niweczy je w dalszym ciągu, sięgając w tym do zjawisk coraz bardziej elementarnych. Ona — co więcej — żąda od słuchacza, by podążał za kompozytorem w tworzeniu wyobrażeń nowych i od dawnych wyraźnie odmiennych. Żąda też muzyka współczesna — co więcej — od słuchacza, by zmienił typ tych wyobrażeń w kierunku zupełnego przestawienia elementów dawnego obrazu dźwiękowego. Gdy dawniej — jak już stwierdziliśmy — melodia była elementem pierwszoplanowym we wrażeniu słuchacza, zaś wszystkie inne elementy odgrywały w stosunku do niej rolę pomocniczą, wtórną, tutaj coraz inne elementy, usamodzielnione, występują we wrażeniu jako czynnik pierwszoplanowy. Nie tylko współbrzmienia, ale w pewnych wypadkach także i rytm łącznie z dynamiką, lub barwa dźwięku. Jako przykłady wymienię tu kompozycje nowoczesne o charakterze tanecznym (np. „Bolero" Ravela, utwory, oparte na rytmie jazzowym, lub realizujące muzycznie pewien program pozamuzyczny o charakterze mechanicznym np. słynna przed kilku laty „Odlewnia stali" Mossołowa), wreszcie twórczość kompozytorów francuskich, wyszłych ze Szkoły Debussy'ego, stawiająca często na pierwszym planie barwę dźwięku jako element wrażeniowo najsilniejszy. We wszystkich tych wypadkach harmonia, rytm czy barwa dźwięku uzurpuje sobie we wrażeniu słuchacza tę rolę dominującą, którą w dawniejszej muzyce spełniała melodia i we wszystkich tych wypadkach czyni to ze szkodą melodii, zajmując jej dawne miejsce we wrażeniu słuchacza. Nawet tam, gdzie utwór muzyczny wykazuje fakturę polifoniczną, opartą na skali obcej systemowi dur-moll, i gdzie objektywnie melodia jest podstawowym i dominującym elementem utworu, dla słuchacza, mało obeznanego z muzyką tzw. nie tonalną (w znaczeniu muzyki nie opartej na systemie dur-moll) subjektywnie rzadko staje się melodia elementem podstawowym. Staje się nim tylko tam, gdzie słuchacz potrafił się już zupełnie dostoso-

wać do postawy odbiorczej, żądanej przez kompozytora. Nawet w utworze polifonicznym nie tonalnym uwagę słuchacza zwraca w pierwszym rzędzie nie melodia, ale współbrzmieniowy przekrój utworu, jako wrażeniowo silniej się narzucający, wtórnie dopiero melodia. Że zaś i ona rozwija się w myśl innej logiki i innych praw estetycznych, niż to miało miejsce w muzyce dur-moll, przeto oczywiście percepcja utworu takiego jest jeszcze w silniejszej mierze utrudniona, niż w każdym innym, niepolifonicznym utworze nietonalnym.

Zobrazowany tu stan rzeczy nie ustanawia oczywiście ogólnie obowiązujących norm psychologicznych, działających u wszystkich bez wyjątku jednostek i we wszystkich środowiskach muzycznych, ale odnosi się w pierwszym rzędzie do stosunków, rozstrzygających o możliwościach przeciętnego słuchacza w naszym własnym, polskim środowisku. W naszych warunkach przeciętny słuchacz nie miał jeszcze możności wytworzyć sobie jakieś ogólne schematy wyobrażeniowe, analogiczne do tych, które wytworzył sobie w stosunku do muzyki klasycznej. Nie posiada wskutek tego odpowiedniego przygotowania do tej muzyki. Pomijając już samą ilościową przewagę muzyki klasycznej, czy opartej na tradycjach klasycznych, z którą spotyka się każdy z nas w praktyce, nasza perspektywa czasowa jest jeszcze w stosunku do muzyki współczesnej zbyt krótka, dla nas z różnych względów nawet krótsza, niż dla środowisk zachodnich. Perspektywa ta sprawia, że w każdym nowo słyszanym utworze współczesnym ujmujemy raczej indywidualną, jednorazową formę wyobrażeń, w nich utajoną, nie umiejąc ich sprowadzić do jakiegoś schematu bardziej ogólnego. Wyobrażenia odtwórcze, które odbieramy z muzyki współczesnej, są jeszcze wskutek tego zbyt blade, by dopuścić do wytworzenia się takich schematów ogólnych, tym więcej, gdy — jak wykazaliśmy — istnieją i na arenie samej twórczości muzycznej pewne warunki objektywne, potęgujące te trudności, w mniejszym lub większym stopniu występujące w muzyce tzw. awangardowej każdej epoki. Są to trudności, które rozstrzygają o społecznym stosunku pomiędzy twórcą o słuchaczem i które winne są w pierwszym rzędzie owym tragicznym konfliktom, znaczącym drogę największych jednostek twórczych pośród społeczeństw im współczesnych od Bacha i Beethovena aż po dzień dzisiejszy. Zajrzeć poza kulisy psychologiczne tych

konfliktów nie znaczy oczywiście jeszcze rozwiązać je bez reszty. Może jednak dla słuchacza, borykającego się z trudnościami współczesnej muzyki awangardowej, lub — co częściej — skłonnego do bezkrytycznego jej potępienia, przesunięcie tego problemu na grunt psychologii będzie miało pewną wartość: pokaże, że poza trudnościami objektywnymi, uzasadnionymi samą strukturą tej muzyki, główna przeszkoda zdaje się jednak tkwić właśnie w samym słuchaczu, a tym samym może zostać w przyszłości jeżeli nie usunięta w całości, to przynajmniej w dużej mierze złagodzona przez odpowiednie przygotowanie i wykształcenie tego słuchacza.

Dr. Józef Michał Chomiński

MELODYKA K. SZYMANOWSKIEGO W ŚWIETLE PRZEMIAN TONALNYCH

Przemiany tonalne należą do tej kategorii zjawisk ewolucyjnych, których wpływ na upostaciowanie elementów muzycznych jest bardzo wielki. Najwymowniej i najbardziej bezpośrednio objawia się on oczywiście w dziedzinie harmoniki, jako na gruncie tego elementu, który jest wykładnikiem tych przemian. Jednak wobec tego, że melodyka pozostaje w ścisłym związku z harmoniką, to również i na polu melodyki przemiany tonalne muszą pozostawiać niezatarte ślady. W muzyce K. Szymanowskiego oddziaływanie przejawów tonalnych na melodykę zasługuje chociażby z tego powodu na baczną uwagę, ponieważ muzyka jego zmieniała kilkakrotnie swe oblicze tonalne.

Jakkolwiek samo stwierdzenie trzech głównych okresów rozwojowych harmoniki Szymanowskiego, mianowicie funkcyjności, absolutnej dźwiękowości i nowej zależności energetycznej, jest już wystarczającą podstawą, by chociaż w najogólniejszych zarysach zdać sobie sprawę z jego stylu harmonicznego, to dla orientacji w rozwoju melodyki podział ten jest o tyle niewystarczający, że kształtowanie się melodyki już wewnątrz jednego i tego samego okresu uległo pewnym zmianom, a nawet szło różnymi szlakami. Stąd więc w okresie harmoniki funkcyjnej spotykamy się z różnymi postaciami melodycznymi. Pod względem ich właściwości tonalnych można je sprowadzić do dwóch ty-

pów: 1) tonacyjnego, 2) uwolnionego od podstawy tonacyjnej, a opartego o materiał tonowy przekraczający heptatonikę. Typ tonacyjny, tzw. respektujący właściwości charakterystyczne dla skali durowej lub mollowej, spotykany przede wszystkim w najwcześniejszych utworach Szymanowskiego. Występuje on bądź w swej czystej postaci diatonicznej, bądź poddany jest pewnej modyfikacji przy pomocy chromatyki. Oczywiście, że w tych wypadkach chromatyka nie idzie tak daleko, by obszar tonacyjny mógł być zachwiany. Widzimy to np. w temacie pierwszym I ustępu sonaty c-moll op. 8, gdzie opadające postępy chromatyczne, wywołane tonami przejściowymi, schodzą do roli wtórnych zjawisk harmonicznych. Podkreślić ponadto należy, że przy typie tonacyjnym melodie wykazują wielkie skłonności do budowy okresowej.

Przezwyciężenie tonacyjności w melodyce, występującej na gruncie systemu funkcyjnego, jest spowodowane rozbudowaniem odniesień harmonicznych poza pierwotne bezpośrednie odniesienia. Punktem wyjścia w tym względzie były nawiasowe odniesienia, które następnie doprowadziły do zestawienia obok siebie akordów tworzących skomplikowane stosunki zależnościowe (np. trytonowe). Miało to ten skutek, że znacznie została powiększona mnogość materiału tonowego używanego zarówno dla zabiegów harmonicznych, jak i melodycznych. Powiększenie to szło w niektórych wypadkach nawet bardzo daleko, wciągając do realizacji pomysłów melodyczno-harmonicznych wszystkie tony zawarte w obrębie oktawy. Ze względu na to, że przejawy takie występują na gruncie systemu funkcyjnego, oraz że już z natury rzeczy muszą odbywać się sukcesywnie, jesteśmy niekiedy skłonni uważać je za przejawy modulacyjne. Takie ujmowanie stałoby jednak w sprzeczności z istotnym stanem rzeczy, gdyż w tych wypadkach nie chodzi o zmianę ośrodka odniesieniowego, lecz o rozszerzenie zasięgu funkcyjnych odniesień, o czym najlepiej przekonać nas mogą właściwości formalne odnośnych utworów, czy ich części, jako czynniki w wielkim stopniu decydujące o przejawach modulacyjnych. Szczegół niniejszy jest bardzo ważny, o ile chodzi o wyświetlenie różnic w kształtowaniu się melodyki pomiędzy wskazanymi typami. Biorąc pod uwagę tylko jeden ośrodek odniesieniowy, zauważymy, że przy typie tonacyjnym kształtowanie linii dokonywa się

w obrębie ograniczonej orbity heptatonicznej, podczas gdy przy typie drugim wykorzystane są również inne tony, dzięki czemu możliwości w dźwiękowym upostaciowaniu linii są większe. Różnice te nie występują wyłącznie tylko przy przeciwstawianiu czystej heptatonice rozszerzonej mnogości materiału melodycznego, lecz sięgają o wiele głębiej. Zauważamy je również i wówczas, gdy drugiemu typowi melodycznemu przeciwstawimy schromatyzowany typ tonacyjny. Wprawdzie zewnętrznie następuje w takich wypadkach wyrównanie materiału tonowego, jednak pod względem konstrukcyjnym ten powiększony materiał nie ma identycznego znaczenia. W typie tonacyjnym tony, będące rezultatem postępów chromatycznych, są bowiem zawsze czymś drugorzędnym, zaś w melodyce drugiego typu, jakkolwiek również spotykamy się z postępami chromatycznymi, tony wykraczające poza heptatonikę mają samodzielne znaczenie. Wypływa to stąd, że typ tonacyjny kształtuje się na podłożu bezpośrednich i nieskomplikowanych odniesień funkcyjnych, zaś melodyka drugiego typu czerpie swój materiał z odniesień wyższego rzędu. Dlatego więc samo stwierdzenie istnienia chromatyki w melodyce późnoromantycznej nie jest jeszcze wystarczającym kryterium stylistycznym, ponieważ należy dokładnie wskazać z jakich podstaw tektonicznych ona wypływa.

Drugi typ melodyczny spotykamy u Szymanowskiego przeważnie od czasu powstania 5 pieśni op. 13, jakkolwiek w pewnych miejscach utworów jeszcze wcześniejszych występuje on również dość wyraźnie (np. etiuda op. 4, Nr. 4). Wówczas to mamy do czynienia ze stylem mieszanym, jednoczącym w sobie obydwa typy melodyki. Ich rozgraniczenie natrafia niekiedy na trudności, a dzieje się to wówczas, gdy już wewnątrz jednej części utworu zachodzi stała fluktuacja pomiędzy nimi (np. w pieśni „Tak jestem smętny" op. 11, Nr. 1). Zazwyczaj jednak w utworach, stosujących obydwa typy melodyki, typ pierwszy występuje w częściach skrajnych, zaś typ drugi w części środkowej (np. etiuda op. 4, Nr. 3).

Jest rzeczą zrozumiałą, że drugi typ melodyki musiał przynieść ze sobą pewne zmiany w stosunkach interwałowych, a nawet i formalnych. Powiększona mnogość materiału nie tylko prowadzi do chromatyzacji linii melodycznej, ale i do stosowania interwałów rzadziej używanych. Przejawy te, chociaż są u Szy-

manowskiego dobrze widoczne (szczególnie w pieśniach op. 17 i operze „Hagith"), nie prowadzą nigdy do pogwałcenia naturalnych praw melodyki. Melodyka nadal posiada płynny, potoczysty charakter, który nawet przełamuje szranki budowy okresowej. Przełamanie to pozostaje oczywiście w związku z ówczesnym stanem harmoniki Szymanowskiego, pozostającej pod silnym wpływem czynników dynamicznych. To silne oddziaływanie dynamiki sprawiło, że ramy budowy okresowej okazały się za ciasne dla pomieszczenia w sobie ówczesnej ekspansywnej treści melodyczno-harmonicznej, wskutek czego przezwyciężenie budowy okresowej stało się koniecznością.

W okresie absolutnej dźwiękowości melodyka Szymanowskiego kształtuje się w trzech kierunkach. Pierwszy kierunek, będący jakby przedłużeniem pracy z okresu poprzedniego, dąży nadal do wykorzystania jak największej mnogości materiału; kierunek drugi charakteryzują dążenia do wciągnięcia melodyki w orbitę poczynań dźwiękowo-kolorystycznych; trzeci zaś kierunek okazuje się już jako reakcja przeciw nadmiarowi materiału, stając się równocześnie zapowiedzią powrotu diatoniki. Gdy linię melodyczną kierunku pierwszego oddzielimy od tła harmonicznego, wówczas nie natrafimy na takie cechy, któreby ją różniły od melodyki drugiego typu okresu funkcyjnego. O tym może nas przekonać początek partii solowej w I koncercie skrzypcowym op. 35, gdzie linia melodyczna posiada podobnie „schromatyzowaną" postać, jak wiele melodyj już przedtem spotykanych u Szymanowskiego. Natomiast w zestawieniu z partią orkiestrową nabiera ona wręcz odmiennego wyrazu, dowodząc zarazem, że pod względem tonalnym rola jej stała się o wiele bardziej ważna, niż była poprzednio. Podstawa harmoniczna, zatrzymując tam na dłuższej przestrzeni swą substancję dźwiękową, wskazywałaby na wstrzymanie ruchu; tymczasem ciągła zmienność materiału w linii melodycznej paraliżuje przejawy stagnacji harmonicznej i nadaje całości cech żywotnych. Jak już z tego jednego przykładu wynika, melodyka okresu dzwiękowości, chociaż zewnętrznie upodabnia się do melodyki z okresu poprzedniego, to jednak pod względem tonalnym posiada znaczenie odmienne. Różnica ta wyjdzie jeszcze bardziej na jaw, gdy uprzytomnimy sobie, że w systemie fufnkcyjnym poszczególne tony linii melodycznej, wykorzystującej nawet znacznie mnogość różnego ma-

teriału tonowego, pozostawały w ściśle określonym stosunku do odniesień funkcyjnych, wskutek czego powstawała pomiędzy nimi zależność charakteru dynamicznego. Na gruncie absolutnej dźwiękowości zaś tej zależności niema; poszczególne składniki linii są mniej skrępowane i mają większą swobodę ruchów. Stąd więc przeto nic dziwnego, że melodyka mogła być wciągnięta do poczynań konstrukcyjnych jako czynnik dźwiękowo-kolorystyczny. U Szymanowskiego objawia się to w stosowaniu w melodyce barwnych melizmatów i ornamentyki (np. Metopy op. 29, Pieśń Książniczki z bajki op. 31, Maski op. 34). Dzięki temu czysto dźwiękowemu traktowaniu tonów melodii, jakie właśnie widzimy w tym drugim kierunku melodyki, zniszczona została dawna zależność pomiędzy składnikami linii. I trzeci kierunek melodyki Szymanowskiego jest ściśle związany z przejawami tonalnymi. Wspomniana reakcja przeciw stosowaniu wielkiej mnogości materiału tonowego w melodyce pozostaje z jego techniką bitonacyjną i politonacyjną. Dbając o jasność tonacyjną głosów, zmniejszył on w wypadkach stosowania tej techniki materiał do heptatoniki i tym samym wprowadził znowu diatonikę, jakkolwiek zupełnie inaczej tonalnie oświetloną (np. Metopy op. 29, Nr. 2 Vivace z I kwartetu smyczkowego op. 37).

Zaistnienie nowej energetyki tonalnej i jej współczynników, tzn. dynamiki oporu i momentów transwersalnych *), w wielkim stopniu wpłynęło na upostaciowanie melodyki w trzecim okresie twórczości Szymanowskiego, ponieważ i w tym okresie melodyka została wciągnięta do realizacji nowych skojarzeń tonalnych. Zazwyczaj w linii melodycznej przejawiają się dążności odśrodkowe, tzn. że najczęściej staje się ona wykładnikiem momentów transwersalnych.

Nie mniej jednak zachodzą również wypadki, kiedy linia, biorąc na siebie rolę dynamiki oporu, staje się czynnikiem centralizującym. Szczegóły te stanowią właśnie podstawę, która ułatwia przeprowadzenie podziału typów melodycznych ostatniego okresu twórczości Szymanowskiego na dwie kategorie: 1) o ściśle określonej jakości i ilości materiału tonowego, 2) o swobodzie

---

*) Szczegółowe wyjaśnienie niniejszych określeń znajdzie czytelnik w mojej pracy pt. „Problem tonalny w „Słopiewniach", będących I częścią „Studiów nad twórczością K. Szymanowskiego", pom. w „Polskim Roczniku Muzykologicznym" tom I, Warszawa 1936.

rozwijających się pod względem materiału liniach. Ta pierwsza kategoria melodyki, oparta na skalach diatonicznych **) lub na sztucznie skonstruowanych szeregach tonowych wyniesionych do znaczenia skali, spełnia przeważnie rolę dynamiki oporu, podczas gdy swobodnie rozwijające się linie z reguły są środkiem służącym do realizacji momentów transwersalnych. Dążności centralistyczne skłaniały Szymanowskiego do użycia takich środków, któreby były wymownym tego wyrazem. Stąd więc bardzo często stosuje on powtórzenia tych samych fraz po sobie (por. pieśń „Wanda" z cyklu „Słopiewnie" op. 46). Natomiast w liniach, które mają przeciwne zadanie, powtórzenia takie albo zupełnie nie zachodzą, albo są bardzo ograniczone. Działanie na pewnych odcinkach czynników dynamiki oporu wpłynęło ponadto na właściwości formalne melodyki Szymanowskiego w kierunku stosowania jasnej, jędrnej budowy. W mazurkach objawiło się to pod postacią powrotu do okresowości.

Izydor Monas (Zaleszczyki)

O NOWY IDEAŁ ODTWÓRCZY DAWNEJ MUZYKI

Artykuł p. Izydora Monasa należałoby zaliczyć do grupy artykułów dyskusyjnych. Porusza w nim autor szereg zagadnień, będących tematem rozważań nie tylko „specjalistów" od muzyki dawnej, ale również i muzyków, ożywionych dążeniami nowoczesnymi. Zainteresowania bowiem muzyką dawną rosną nie na skutek ucieczki od muzyki współczesnej, jak to niektórzy przypuszczają, lecz właśnie na skutek cech pokrewnych, jakie odnajdujemy w kierunkach muzyki wieków odległych i dzisiejszej. To też zagadnienia stylu, ekspresji i istoty piękna utworów muzyki dawnej stają się dziś w sferach muzycznych coraz bardziej aktualnymi. Rozwiązanie tych zagadnień nie wydaje się jednak być tak proste — jak to twierdzi autor umieszczonego tutaj artykułu. Są to wciąż problemy. Ale dobrze jest od czasu do czasu przypominać o istnieniu tych problemów, zwracać uwagę na ich aktualność.

Mówiąc o sporadyczności pracy nad muzyką dawną w Polsce, autor przeoczył pożyteczną i od jedenastu lat stałą pracę Sto-

**) W wyjątkowych wypadkach zachodzi również pentatonika, jak np. w środkowej części pieśni „Słowisień" z cyklu „Słopiewnie" op. 46.

warzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Wydawnictwa tego Stowarzyszenia i jego koncerty tak publiczne (ponad 120) jak i radiowe niewątpliwie posunęły u nas znacznie naprzód sprawę znajomości i kultu muzyki dawnej.

REDAKCJA

Powyższy problem bywa u nas dość rzadko rozpatrywany, jakkolwiek sprawa ta jest pierwszorzędnej wagi. Pominąwszy sam fakt, że muzyka minionych stuleci bywa obficie wykonywana (o czym obszerniej mowa poniżej) — zajmuje dawna muzyka w dziejach sztuki muzycznej dominującą niewątpliwie pozycję: wielu muzyków czerpało i wciąż czerpie z niej odżywcze soki dla swej twórczości. Nie od rzeczy będzie zatem kwestię należytego zrozumienia i odtwarzania dawnej muzyki postawić na forum aktualnych zagadnień muzycznych. Wiadomo, że ostatnio zaznacza się zwrot ku muzyce „starej" (zainspirowany w Paryżu 1914 roku), jako reakcja przeciw modernizmowi, nużącemu już zbytnia swoją atonalnością, dziwaczną i absurdalną rytmiką etc. Raz jeszcze ujrzały więc światło dzienne stare, wiekowymi prochami pokryte utwory; znów zadźwięczały majestatycznie organy Bartłomieja Pękiela, genialnego kompozytora polskiego i kapelmistrza nadwornego Władysława IV; odezwał się odeń starszy jeszcze mistrz, wielkością jednak nie ustępujący mu — Mikołaj z Radomia; dał się słyszeć swoimi sonatami i concertami staropolski Bach — S. Szarzyński; a nadto ożyły całe szeregi innych potentatów dawnej muzyki naszej i obcej. Równocześnie podniosły się głosy krytyki z objekcjami (często całkowicie słusznymi). Zarzuca się odtwórcom, że reprodukowana przez nich muzyka pozbawiona jest prawdziwego tętna życia, wyrazu i barwy, jest płytka, bezduszna itd. itd.; a przecież co jak co, ale muzyka, — choćby nawet z czasów minionych, powinna przede wszystkim tchnąć życiem i ekspresją; ma ona zadanie oderwać słuchaczy od codziennej szarości i wskrzesić czasy beztroskie, pogodne i wzniosłe — świat Bacha czy Mozarta.

Niestety, często, zbyt często zdają się odtwórcy dawnej muzyki zapominać o tym, że te „stare" nuty pisali ludzie żywi, którzy włożyli w nie najszczersze i najistotniejsze pierwiastki swej jaźni. „Odwalają" więc te arcydzieła, bez jakiejkolwiek intencji ich zgłębienia i dotarcia do najbardziej ukrytych w nich wartości koncepcyjnych i wzruszeniowych; podobnie jak kiepski reżyser,

który nie przestudiowawszy należycie tekstu, a zwłaszcza epoki, w jakiej rozgrywa się dana akcja, wierzy naiwnie, że uda mu się przedstawienie.

Nasuwa się więc zagadnienie w odniesieniu do naszego tematu: Jak należy reprodukować dawną muzykę, mając na uwadze nade wszystko możliwie wierne oddanie autentycznej atmosfery i nastroju, w którym powstało dzieło, zachowując przy tym największą precyzję i obiektywizm wykonawczy. Nie łatwa to rzecz. Wykonawca natrafia tu bowiem na wielkie nieraz trudności. Przy czym niskiego na ogół poziomu odtwórczego możemy dopatrywać się przede wszystkim w braku zainteresowania i w niedostatecznych wiadomościach o praktyce odtwórczej muzyki minionych stuleci.

Brak oczywiście w tym wypadku danych niezawodnych. Musimy się natomiast zadowolić przesłankami i świadectwami natury pośredniej. Popierają takimi sylogizmami swoje hipotezy uczeni - muzykolodzy i historycy tej miary, co Riemann, Haberl i inni. Do przesłanek nieraz o mocy kompetentnej, należą pierwotne wydania tekstów, względnie nut. Ileż to ciekawych i niezbędnych wiadomości i wskazówek znajduje się w nich; one to najdokładniej może wskazują na indywidualne traktowanie swych dzieł przez każdego kompozytora.

Dystans czasu, a także niedostateczne wiadomości, zatarły u wielu świadomość różnic stylów poszczególnych epok; granice stały się u nich płynne i niewyraźne, co w rezultacie składa się na niewłaściwe pojęcie i zrozumienie dawnej muzyki. Jakże zróżnicowane są style nie tylko poszczególnych epok, lecz każdego niemal kompozytora. Lasso czy Palestrina, Couperin czy Bach — to nie jest jedno i to samo. Każde natomiast dzieło tych mistrzów opiera się na swej sile wyrazu i oryginalności twórczego pomysłu.

Przypatrzmy się bliżej niektórym utworom starych mistrzów, a przekonamy się o tym. Gdy weźmiemy do rąk na przykład Toccaty wielkiego reprezentanta rzymskiego baroku, Frescobaldiego, od razu zafrapuje i uderzy nas całkowity brak „manier" stylistycznych, oraz zupełna niemal swoboda rytmiczna; takt pozbawiony jest wszelkiej schematyczności. Wyraźnie zaznacza to sam mistrz w przedmowie do wspomnianego zbioru toccat, w której z niemałym zdumieniem czytamy przypisy i wy-

jaśnienie, skierowane z władczą bezwzględnością do wykonawcy. — „Przede wszystkim — domaga się Frescobaldi — nie należy muzyki jego subordynować żadnemu stałemu i schematycznemu taktowaniu; — ustawicznie można przez pewne rubato lub przez punktację, uczynić muzykę płynną; szybkie ruchy można powolniej zaczynać, po tym tempo znacznie przyśpieszyć, ażeby tym sposobem lepiej uwidocznić ruchy ręki" i t. d.

Jan Jakób Froberger (1616 — 1667) umieszcza nad swoim „Tombeau de M.Blancheroche" wyraźny napis: sans mesure — bez taktu!, a nad swoją „Plainte" dyskretnie, czyli rytmicznie wg. upodobania. Jak tedy widzimy, linia melodyjna łącznie z formą wyrazową, która daje melodii wewnętrzne spoiwo — stanowi jakoby rytmiczną duszę muzyki wczesnego baroku.

Nuty w tym wypadku są więc poniekąd szkicem, który wirtuoz powinien dopiero uzupełnić, wyposażyć, słowem: tchnąć weń życie. Reprodukujący artysta ma tu do spełnienia podwójne zadanie: musi on niejako przez wyczuwanie po prostu zgadywać właściwy rytm i odtworzyć utwór z odpowiednim wyrazem, odpowiadającym charakterowi kompozycji. Uwzględnić przy tym powinien to, że takiego sposobu wykonywania nie wolno identyfikować subiektywnym „widzi mi się".

Jak widzimy, pierwiastek ekspresji jest bodajże pryncypalnym problemem muzyki barokowej; to też każdy artysta, odtwarzający jakieś dzieło z tej epoki, winien przez gruntowne studium wielu analogicznych form wyrazowych, dążyć do nabycia odpowiednich kryteriów.

Jeżeli epoka wczesno-barokowa widzi swój ideał artystyczny we fluidalnej linii melodyjnej i w daleko idącej independencji rytmicznej (wyjąwszy oczywiście formy taneczne) — to muzyczny klasycyzm francuski, pod wpływem budzącego się racjonalizmu z jego specyficznym zamiłowaniem do ścisłego obliczania i symetrii — wykazuje wręcz afektacyjną predylekcję do ściśle określonego i precyzyjnego podziału rytmicznego, do szybkiego i pompatycznego tempa di ballo; stąd też wielki rozkwit formy tanecznej w tej epoce.

Wielki Couperin pedantycznie notuje sposób odtwarzania stylu klasyczno - francuskiego przy wielu swoich dziełach (np. przy utworach fortepianowych, jak „La Mézangère", II tom, oraz przy porywającej „Audacieuse" t. IV). I tak nad swoimi Allemanda-

mi zaznacza: „niezbyt powoli z nieznacznym punktowaniem szesnastek".

Elokwentne określenie spirytualnej istoty muzyki 18 stulecia, dał nam Leibnitz w słowach: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" — Muzyka jest skrytym ćwiczeniem arytmetycznym ducha, który pozostaje nieświadomym swego liczenia.

Najdoskonalszym stopniem koherencji głębokości i mistycyzmu baroku włoskiego z jednej strony, oraz wyrafinowanego i ostentacyjnego stylu francuskiego z drugiej — jest twórczość Bacha z szczytowym dziełem, tzw. Goldberg wariationen (niestety, zbyt rzadko przez artystów dobrze oddanym, oczywiście wykluczając takich wirtuozów, jak naprzykład Wanda Landowska). Ścisłe zastosowanie się do starych preskrypcji, stosowanie instrumentów o oryginalnym brzmieniu, obok doskonałości technicznej i wewnętrznego, że tak powiem, „przetrawienia" utworu — wszystko to umożliwi właściwe oddanie stylu i zamierzeń autora; wykonanie takie wprawi nas w zdumienie, jak wspaniałą influencją i porywającą energią odznaczają się te arcydzieła.

Prócz materiału historycznego, autentycznych wydań itp., wielką i nieocenioną wartość posiadają inne współczesne świadectwa, jak poezja, kroniki i ilustracje psałterzy oraz innych ksiąg liturgicznych, rzucających jasne snopy światła w nieprzejrzane mroki sztuki dawnych czasów. Nieocenionym materiałem są zwłaszcza ilustracje (jakże mało u nas brane pod uwagę i opracowywane), z których możemy wnioskować o sposobach wykonywania muzyki świeckiej i kościelnej, o instrumentach i obsadzie etc. Poznajemy dzięki nim budowę i wygląd dawnych instrumentów, jak wiole o długich i krótkich szyjach, gamby, szpinety itd. — Ileż trudu pochłonęło poznanie faktu, a raczej niezbitej prawdy, że zjawiska dźwiękowe podlegają specyficznym prawom, tak że jednego, określonego instrumentu nie da się bez ujmy dla dzieła, zastąpić drugim. Już w czasach Lutra zdawano sobie doskonale z tego sprawę. Bardzo znamiennie opowiada o tym sam wielki reformator:

—„Kiedy byłem w Erfurcie młodym mnichem, — pisze Luter — przyszedłem raz do pewnej wsi, w której miałem odprawić mszę. Skoro tylko wdziałem ornaty, począł zakrystian swoje „Kyrie" i „Credo" wygrywać... na lutni; wówczas ledwie zdoła-

łem powstrzymać się od wybuchu śmiechu, nie przywykłem bowiem do takiego „organowania".

Dziś tym bardziej nie jest obojętnie, w jakiej formie i szacie dźwiękowej bywa grywany ten lub ów mistrz. Każdy łatwo zrozumie, że Bach wykonany naprzykład na klarnecie i waltorni, przestaje być prawdziwym Bachem; muzyka jego w tak „modernistycznej" obsadzie byłaby po prostu kiczem i — w moich oczach — miałaby ten sam sens, co wystawienie w oknie sklepu kolonialnego biustu Bacha... z czekolady, czy mydła toaletowego. Jedynie on — Bach mógł sobie pozwolić na napisanie sonat, przeznaczonych dla podwójnej obsady (flet lub skrzypce z fortepianem), bez uszczerbku dla barwy dźwiękowej tych przepięknych utworów.

Skracając moje powyższe wywody, podkreślam raz jeszcze: gruntowne wiadomości historyczno-rzeczowe, wewnętrzna asocjacja stylu łącznie z wydoskonaloną techniką i oryginalną obsadą — oto conditio sine qua non dobrego i właściwego wykonania dawnej muzyki.

Nie chodzi w żadnym wypadku o bezduszną, akademicką sztukę, obliczoną na czcze efekty zewnętrzne, ani też o żaden zdrętwiały purytanizm dźwiękowy — ale idzie o oddanie tego, co naprawdę kiedyś dźwięczało! Niech artysta naszej generacji nie będzie niepożądanym intruzem w stosunku do tych arcydzieł — a wówczas muzyka dawna spełni w zupełności swoją misję, tj. odtworzenie, za pomocą obrazu dźwiękowego, duchowego życia, wskrzeszenie świetności i blasku dawnych czasów.

W wielu państwach zrozumiano potrzebę jednolitego kierunku obiektywnej reprodukcji „starej" muzyki. Obserwujemy takie wzmożone tendencje m. in. w Belgii, Francji, Szwajcarii, Niemczech, wyrazem czego są zawiązujące się w tych krajach zespoły orkiestralne i kameralne, dążące do doskonałości w swej sztuce odtwarzania dawnej muzyki.

Postulatem naszym, będącym właśnie na czasie, jest by i u nas — poza sporadycznymi wypadkami — rozpoczął się prawdziwy renesans muzyki przeszłości. Najwyższy już czas ku temu, aby i w Polsce stanęła sztuka odtwórcza tej tak czarownej muzyki — zarówno pod względem jakościowym jak i liczebnym — na poziomie, nie ustępującym zagranicznemu.

Wacław Kotowicz

Z ROZWAŻAŃ NAD WSPÓŁCZESNĄ KULTURĄ MUZYCZNĄ W POLSCE

Każdy chyba człowiek, któremu sprawa muzyczna leży na sercu, lub na kieszeni, zgodzi się ze mną bez dyskusji, że muzyka w Polsce nie wiedzie zbyt bujnego żywota.

Ale, jeśli w ocenie obecnej sytuacji muzycznej nie trudno o jednomyślność, zgoła inaczej, rzecz się przedstawia, gdy chodzi o ustalenie zasadniczych powodów, które się nań składają.

Dla jednych — głównym źródłem zła jest przede wszystkim ubóstwo materialne, uniemożliwiające masom uczęszczanie na koncerty. A jednak, mimo tego ubóstwa, kina, kawiarnie i inne mniej lub więcej wytworne miejsca rozrywki są stale przepełnione, co dobitnie wskazuje na fakt, że społeczeństwo może się mimo wszystko zdobyć na duże nawet wydatki, byleby tylko tą drogą osiągnąć przyjemność. Jeśli więc nie uczęszcza się na koncerty, to przede wszystkim dlatego, że budzą one minimalne zainteresowanie.

Inni znowu wyjałowienie życia muzycznego w Polsce tłumaczą nieciekawymi stosunkami, panującymi wśród naszych rzesz muzycznych, tak naprzykład — walką między starszym, młodszym i najmłodszym pokoleniem. W gruncie rzeczy jednak owe tarcia obchodzą tylko samych muzyków, a ogół społeczeństwa patrzy na nie z tą samą obojętnością, z jaką słucha produkcyj muzycznych. W wielu też wypadkach walczący ze sobą muzycy różnią się jedynie wiekiem, nie zaś reprezentowanym przez siebie kierunkiem, czy ideologią i chodzi im wyłącznie o zdobycie lepszej pozycji materialnej. Dwa są rodzaje walk między ludźmi: jest walka, co się rodzi pod wpływem prądów ideologicznych, nurtujących głęboko w danym społeczeństwie i jest inna walka, której źródłem jest brak idei i nieodłączna z nim ludzka małostkowość i ona to zapewne największe w Polsce święci triumfy.

Słyszy się też często, że wszystkie bolączki życia muzycznego w Polsce wynikają z braku kultury muzycznej. Na ów brak zwykło się często narzekać i to z wielkim patosem, choć zazwyczaj nie zdaje się sobie zupełnie sprawy co należy rozumieć przez termin „kultura muzyczna". Sprecyzowanie tego pojęcia jest wszakże koniecznością, bo trudno o jednolitą i konsekwentną działalność na polu krzewienia kultury muzycznej, bez uzgodnionego i powszechnego pojęcia istoty tej kultury.

Aby zrozumieć na czym polega kultura muzyczna, trzeba przed tym przypomnieć sobie co rozumiemy w ogóle przez kulturę. Minęły chwała Bogu te czasy, w których kulturę uważało się za nierozłączną cechę wysoko postawionych klas społecznych, za luksus i odświętną dekorację. Minęły też czasy, gdy z niedosiężnego Olimpu kulturalnego zstępowali rozegzaltowani Prometeusze, by w niziny społeczne zanieść echa kulturalnego życia szczytów, echa zdeformowane potrzebą „popularyzacji" i ekscentrycznością samych

Prometeuszów. Dziś wiadomo, że kultury nie osiąga się drogą dobroczynnościowej popularyzacji, lecz równoczesną współpracą wszystkich warstw narodu, zbiorowym wysiłkiem całego społeczeństwa, harmonią wszystkich klas składających się na Naród. Dziś żadna grupa nie ma monopolu na kulturę, bo nieodłączną cechą kultury jest jej powszechność. Dziś też stało się oczywistym, że o kulturze rozstrzyga nie błyskotliwa pompa wielkich świąt i uroczystości, lecz styl szarych, codziennych dni pracy. Kultura przestała być luksusem, a stała się potrzebą i to pierwszą potrzebą codziennego życia każdego obywatela, bez względu na jego stanowisko społeczne. Stąd wypływa współczesna definicja kultury, jako duchowego dobra, charakteryzującego całokształt życia wszystkich członków danego Narodu.

Z tych założeń wychodząc, nie podobna też uważać kultury muzycznej za produkt wyżyn elity muzycznej, za miłą zabawkę dla wybranych snobów i za jedną z podlejszych dekoracyj uroczystych momentów ludzkiego żywota. W dziedzinie muzyki, jak w każdej innej dziedzinie, kultura musi być powszechna, jednolita, oraz indywidualna.

Kultura muzyczna pociąga za sobą szereg przejawów, ale nie łatwo wśród nich odnaleźć takie, które można by uważać za podstawę i przyczynę dla innych. W pracy tymczasem nad podniesieniem poziomu kulturalnego jest to rzecz pierwszorzędnego znaczenia, gdyż jak wszędzie, tak i tu, działać trzeba od podstaw.

Często słyszy się głosy, że ilość i jakość zespołów muzycznych jest niewątpliwym znamieniem kultury muzycznej, a wobec tego za niski poziom całkowitą odpowiedzialność ponosi państwo, skąpiące grosza na ich utrzymanie. Przypuśćmy jednak, iż zespoły muzyczne zostały pierwszorzędnie uposażone i dają częste koncerty po cenach arcy-przystępnych, czy wszakże fakt ten zdoła zmienić obojętną postawę tłumów i czy nie będą one unikały sal koncertowych z tą samą zajadłością, z jaką dziś zamyka się głośniki radiowe na zapowiedź utworów Bacha czy Bethovena?

Niektórzy skarżą się na to, iż za mało zrobiono w celu uprzystępnienia wszystkim kontaktu z muzyką. Ale triumfująca wszędzie, aż do przesytu, muzyka zmechanizowana, aż nadto wrzaskliwa, świadczy o tym, że żadna epoka w dziejach ludzkości nie była tak udręczona dźwiękami jak doba obecna. Pewnie, gramofon ani radio nie zastąpi nigdy bezpośredniego słuchania wykonawcy, przy obecnym wszakże rozwoju techniki nie trudno w reprodukowanym utworze dopatrzyć się jego prawdziwej wartości. Mimo to przecie ogólny poziom kultury muzycznej naszych czasów w zestawieniu z przeszłością jest niewątpliwie niższy, choć, uprzystępnienie muzyki osiąga dziś prawie maximum natężenia.

Przed kilku miesiącami grono młodych ludzi skonstatowało, że smutną rzeczywistość muzyczną w Polsce przypisać trzeba zanikowi amatorskiego uprawiania muzyki i czysto biernemu do niej podejściu. Według tych panów wystarczyłoby rozpowszechnić wśród szerokich warstw społecznych elementarną znajomość posługiwania się instrumentami, czy głosem, ułożyć odpowiednio łatwy repertuar pedagogiczny, a ipso facto stosunki muzyczne zo-

staną uzdrowione na całej linii. Aby należycie ocenić to twierdzenie, trzeba zdać sobie sprawę z dwóch rzeczy. Primo: istnieje w Polsce zupełnie samorzutnie spora liczba ludzi grających i śpiewających po amatorsku, lecz repertuar ich nie tylko nie pogłębia kultury muzycznej, ale jest jej żywym zaprzeczeniem, bo wyzyskując swe mniej, lub więcej powierzchowne umiejętności, idą po linii swych wielce niewybrednych upodobań. Secundo: olbrzymia większość wykwalifikowanych instrumentalistów i śpiewaków, pracujących zawodowo na polu muzycznym, odznacza się niebywałą ograniczonością i analfabetyzmem muzycznym wcale nie gorszym od tego, który panuje wśród ludzi, nie mających nic wspólnego z muzyką. Z dwóch powyższych spostrzeżeń wynika, że posiadanie, lub nie posiadanie znajomości technicznej danego instrumentu, a nawet specjalizacja i zawodowość nie mają zbyt wielkiego wpływu na sprawę kultury muzycznej. Nie to bowiem czy kto gra, lub śpiewa, ale to, co i jak gra i śpiewa, jest tej kultury wykładnikiem.

Nie mam wcale ochoty wstępować w ślady tych, co potępiwszy wszystkie poczynania innych, sami nie są zdolni zająć pozytywnego stanowiska, jeśli zaś krytykowałem na tym miejscu cudze poglądy, to dlatego tylko, że kolidowały z zupełnie konkretnym i sprecyzowanym ujęciem tego zagadnienia, a jak to ujęcie wygląda — postaram się niżej wyjaśnić.

Trzy są fundamentalne czynniki, których równoczesne wystąpienie we wszystkich klasach społecznych Narodu decyduje o jego kulturze muzycznej. Pierwszym z nich, to głęboka i szczera potrzeba muzyki, jako niezbędnego składnika w sumie elementów, tworzących duchowe życie człowieka, drugi to możność własnej, trafnej i krytycznej oceny dzieł muzycznych, trzeci wreszcie, to świadomość i logika we wszystkich poczynaniach życia muzycznego jednostki i zbiorowości.

Opustoszenie sal koncertowych wynika, jak wyżej powiedziano, właśnie z braku owej głębokiej wewnętrznej potrzeby muzyki. Gdyby ona istniała, pomimo największych trudności materialnych, potrafiłaby znaleźć takie formy, które pozwoliłyby na jej całkowite zaspokojenie. Niestety, zamiast niej spotykamy u nas albo snobizm,albo bezmyślną bierność, albo wkońcu całkowite zobojętnienie.

Na samodzielną, trafną i krytyczną ocenę działo muzycznego składają się w człowieku trzy pierwiastki, a mianowicie: wrażliwość na piękno w muzyce, wykształcenie muzyczne i zdolność syntetycznego sprecyzowania własnych przeżyć artystycznych. Ludzie rodzą się z mniejszą, lub większą wrażliwością, ale warunki otoczenia mogą zawsze wpłynąć na jej pogłębienie, jak i na zanik prawie zupełny. Wykształcenie muzyczne powinno dostarczyć szerokim masom społeczeństwa wiadomości teoretycznych, niezbędnych do elementarnej analizy utworu i do zrozumiałego wyrażenia własnych wrażeń muzycznych oraz materiału krytycznego kształtującego smak muzyczny i tworzącego skalę porównawczą.

Wiele osób, gdy chodzi o sferę przeżyć muzycznych, zachowuje prawie zupełną bierność nie dla braku wrażliwości, lub odpowiedniego przygotowa-

nia, lecz z nieumiejętności zdania sobie sprawy z własnych faktów psychicznych i wykrycia logicznych związków między nimi i posiadaną wiedzą. Objaw ten możnaby prościej nazwać zwykłą bezmyślnością i jedynym lekarstwem byłoby zmusić ludzi do myślenia, co by się zresztą nie tylko muzykom przydało.

Mówiąc o kulturze w ogóle, powiedziałem że kultura muzyczna, jak zresztą każda inna, musi być powszechna, jednolita i indywidualna. Czuję, że gdyby te słowa dotarły do „elity" naszego świata muzycznego, sprowadziłyby na mnie albo gromy świętego oburzenia, albo, i to jest najpewniejsze, ironiczny, nonszalancki uśmiech, bo poczucie własnej godności i zamiłowanie do błogiego bezruchu stanęłyby na przeszkodzie dalszym uzewnętrznieniom.

Zwłaszcza z tą powszechnością muzyki byłoby najgorzej. Panuje przecie przekonanie, że szerokie masy nigdy nie dojdą do kultury muzycznej, nawet w tym zakresie, który wyżej określiłem. Niezwruszalność tej opinii byłaby jednak bez porównania większa, gdyby można z czystym sumieniem przytoczyć to, co się zrobiło, aby masom kulturę muzyczną udostępnić i stwierdzić, że te wysiłki swym rozmiarem odpowiadają ogromowi potrzeby. Nieznaczne jednak wyczyny na polu budzenia kultury muzycznej nie byłyby jeszcze objawem zbyt tragicznym, bo można by przypuścić, że w przyszłości sprawa iść będzie coraz lepiej, gdyby nie to, że fakt ciągłego niweczenia i tak już skąpych wyników tej pracy i stawianie kulturze muzycznej poważnych przeszkód, zdolnych ją zdusić zupełnie — odsuwa beztroski optymizm w trzeźwym poglądzie na całe zagadnienie. Nie mam ochoty operować abstrakcjami. Zastanówmy się poprostu nad dwiema kwestiami, primo: gdzie społeczeństwo może się zetknąć z wartościową muzyką w dostępnych dla siebie i korzystnych warunkach i secundo: jakie stanowisko wobec muzyki zajmują te czynniki, które ją w oczach ogółu reprezentują.

A więc, w chwili obecnej najpopularniejszym propagatorem muzyki jest radio, tu jednak poważniejsze audycje istnieją wprawdzie, lecz są zalane powodzią tandety muzycznej i z rzadka tylko wyzierają wśród dominującej „muzyki lekkiej", nie słuchane, lub słuchane nieodpowiednio, bo i tak już prymitywny i niewyrobiony smak większości radiosłuchaczy, przez ciągły kontakt z łatwizną i banalnością, zmanierował się gruntownie i przestał reagować na dzieła, wymagające subtelności i zastanowienia.

Dalej, katolicka publiczność polska spotyka muzykę na świątecznych nabożeństwach, na ślubach i pogrzebach, na inauguracjach i zakończeniach działalności przeróżnych organizacyj. Z głęboką przykrością wszakże trzeba stwierdzić, iż mimo pełnego odrodzenia muzyki kościelnej na Zachodzie pod wpływem encyklik Piusa X i Piusa XI, Kościół Katolicki w Polsce jest nadal bezpiecznym schronieniem dla utworów, których by żaden szanujący się muzyk nie zagrał na sali koncertowej i przytułkiem dla „artystów", których wartość jest zbyt mała, aby mogli występować po za Kościołem nawet przed najmniej wybredną publicznością. Jest rzeczą zrozumiałą, że w takich warunkach Kościół w Polsce w najdrobniejszej nawet części nie

wyzyskuje swoich szerokich możliwości czynnika kształcącego kulturę muzyczną i wywiera jedynie wpływ ujemny *).

Potężnym narzędziem w pracy nad poziomem kultury muzycznej jest szkoła, ale i ona boryka się u nas z ogromnymi trudnościami, a z wielu przyczyn nie może należycie oddziałać na psychikę narodu. Pomimo planowego i celowego wyszkolenia kadr nauczycielskich, po wsiach można jeszcze spotkać nauczycieli, uczących śpiewu, choć nic wspólnego nigdy z nim nie mieli, a nierzadko brak im nawet słuchu. Na tym odcinku sprawa przedstawia się mimo wszystko lepiej niż gdzieindziej, wobec pełnego zrozumienia jej doniosłości wśród kompetentnych czynników, a kwestia szerzenia kultury muzycznej przez szkołę wydaje się całkowicie realna w niedalekiej przyszłości.

Tak przedstawiają się źródła powszechnej kultury muzycznej w Polsce. Stan ich nie wynika z przypadku, lecz jest konsekwentnym skutkiem ich nastawienia do społeczeństwa.

Polskie Radio miało do wyboru dwie drogi, albo, zgodnie z własnym interesem, wszystkie wysiłki skierować w kierunku pomnożenia liczby abonentów, przez schlebianie najpowszechniejszym gustom, albo — służyć jako czynnik prawdziwej kultury, rezygnując tym czasem ze statystycznych triumfów. Nie jest dla nikogo tajemnicą, że w praktyce tylko pierwsza droga spotkała się z aprobatą, druga zaś weszła w grę li tylko jako dekoracja, czasami nawet niezbędna.

Podobnie jak choremu na żołądek nie przywraca się zepsutego smaku, ulegając jego chorobliwym kaprysom, lecz przez dietę i nie miłe lekarstwa, również i kultury nie budzi się przez uległość powszechnym, zdegenerowanym gustom.

Wśród znacznej części duchowieństwa krąży opinia, że rola muzyki w kulcie jest zupełnie drugorzędna, można więc ze spokojnym sumieniem sprowadzić ją do takiego poziomu, żeby dogadzała najszerszym masom ludu, jako klasy najliczniej procentowo odwiedzającej świątynie. To, że nieliczne jednostki, obdarzone wrażliwością, słuchając kościelnych produkcji, przeżywają cierpienia czyśćcowe, zdaje się duchowieństwo sprawą wielce błahą, może i dlatego, że jemu stan obecny również całkowicie dogadza.

Dopóki robi się wszystko, aby masy od muzyki artystycznej odsunąć, dopóki usiłowania na polu krzewienia kultury muzycznej będą kroplą w morzu, dopóki stan obecny dogadzać będzie partykularnym wyrachowaniom instytucyj stojących na piedestale — dopóty nie wolno twierdzić, że ogół społeczeństwa nie jest w możności osiągnięcia wyższych szczebli kultury.

Kiedy się u nas mówi o jakiejkolwiek jednolitości, natrafia się z miejsca na sprzeciw, często bardzo zajadły, w obronie wolności osobistej, swobody tworzenia, absolutnej niezależności i t. p. Jesteśmy na tym punkcie bardzo wrażliwi, a nie rzadko cała nasza wrażliwość tutaj właśnie się skupia. Na

*) Istnienie chóru ks. dr. Gieburowskiego, przynoszącego chlubę całej Polsce, jest niestety zjawiskiem wyjątkowym, na tle smutnej rzeczywistości.

szczęście, wydaje mi się że podana tu koncepcja jednolitości kultury muzucznej nie będzie zbyt groźna. Dla uzmysłowienia porównajmy kulturę muzyczną do akordu. Jak wiadomo akord powstaje przy równoczesnym współbrzmieniu przynajmniej trzech różnych dźwięków, zaś dwojeniem, czy trojeniem jednego tylko dźwięku akordu się nie uzyska. Podobnie i z kulturą muzyczną. Powstaje ona przez sharmonizowanie dorobku muzycznego poszczególnych warstw społeczeństwa według pewnej idei przewodniej, powiedzmy idei Narodu. Idea ta będzie w kulturze tym, czym w akordzie jest jego sens harmoniczny.

Dwa dźwięki, różniące się między sobą niewielką ilością drgań, nie współbrzmią zgodnie, lecz powodują zjawisko dudnienia, tak samo z elementami stanowiącymi kulturę muzyczną danego Narodu: muszą one być indywidualne, bo brak indywidualności wytwarza zgrzyty i uniemożliwia powstanie prawdziwej jednolitości.

Po przez indywidualność jednostek i grup społecznych dochodzimy do jej syntezy, do indywidualności całokształtu kultury muzycznej, która ma swe źródło nie w pogoni za rewelacją i nowością, lecz w świadomości cech i wartości Narodu, oraz w mocy twórczej, podsyconej szlachetnym uczuciem (lecz nie mdłym sentymentalizmem). Siła tej indywidualności rozstrzyga zarówno o niezależności i samowystarczalności kultury muzycznej danego kraju, jak i o promieniowaniu jej na zewnątrz ,o udziale w ogólnym kulturalnym dorobku ludzkości. Ona sprawia, że „sztuka jest dla nas najpierwszą, zasadniczą potrzebą życia, jest samym naszym człowieczeństwem" (Mussolini, 20.V 1924).

Nie należy identyfikować z kulturą muzyczną tkwiących potencjalnie w społeczeństwie uzdolnień i możliwości twórczych. One same nie decydują jeszcze wcale o poziomie kultury, podobnie jak bogate złoża mineralne nie wystarczą do przemysłowego rozwoju kraju, który nie potrafi ich wyzyskać. Nie ilość geniuszów rozstrzyga o kulturze, lecz oddźwięk i zrozumienie, jakie znajdują oni w swoim Narodzie, a jak te rzeczy wyglądają u nas, łatwo sobie uprzytomnić, przypomniawszy dwa nazwiska: w świecie naukowym — Kopernika, zaś we współczesnym życiu muzycznym — Szymanowskiego.

Pogłębiająca się coraz bardziej przepaść między elitą muzyczną a masami ludności polskiej i wynikająca stąd niezbyt różowa perspektywa przyszłości wydaje się wskazywać na konieczność rewizji dotychczasowych poglądów na kulturę muzyczną i krytyczną ocenę dotychczasowych metod. Tempora mutantur et nos mutamur in illis, więc i w dziedzinie muzyki, to co było dobre jeszcze przed kilkudziesięciu laty — dziś jest cennym przyczynkiem — do muzeum. Nie od rzeczy też będzie przypomnić sobie raz jeszcze głębokie w swej treści słowa Asnyka:

Trzeba z żywymi naprzód iść,
Po życie sięgać nowe,
A nie w uwiędłych laurów liść.
Trzeba z żywymi naprzód iść,

Zbigniew Drzewiecki.

GARŚĆ WRAŻEŃ MUZYCZNYCH Z LONDYNU

Jak wygląda odcinek muzyczny na obczyźnie — oto pytanie, które narzuca się każdemu muzykowi polskiemu z chwilą gdy dane mu jest uczestniczyć w manifestacjach artystycznych na obcym terenie. Skala zainteresowania i żyłka porównywania wzmaga się tym więcej, im bardziej obserwowane przejawy życia muzycznego różnią się od rodzimej rzeczywistości, która przecież wygląda przeważnie zatrważająco.

Przyznaję szczerze, że dawno nie odniosłem równie silnych wrażeń, niż podczas tygodniowego pobytu na czerwcowym festivalu Międzynarodowego Towarzystwo Muzyki Współczesnej w Londynie, jakkolwiek teren angielski był mi znany pobieżnie już poprzednio. Na intensywność tych doznań wpłynął niewątpliwie i moment ewolucji ostatniego dziesięciolecia zapatrywań ideologicznych na kontynencie, który w silnym stopniu odbił się i odbija na odcinku muzycznym. Wiara w wszechpotęgę środków państwa, tendencje totalistyczne, wszystko jedno czy są one „wschodnie", czy „zachodnie", „zarażają" w swym przemożnym pochodzie wszystkie niemal społeczeństwa kontynentalne. Przecież i my inaczej nie myślimy, do niczego innego nie tęsknimy, jak do *upaństwowienia* Filharmonii lub Opery, do rozszerzenia sieci *państwowych* szkół muzycznych, do wielkich wydawnictw dotowanych przez *państwo.* Wielu z nas marzy o izbie muzycznej, wzorowanej na instytucjach krajów faszystowskich i tak dalej bez końca. Muzyk polski nie zdaje sobie już dziś sprawy, by można było myśleć inaczej o jakim takim postawieniu poziomu muzycznego, niż w oparciu o państwo.

I dlatego wrażenia angielskie działają wstrząsająco, są jakby uderzeniem obucha w głowę. W Anglii nic się nie zmieniło, — jeśli o podstawie życia społecznego mowa, — bo wszystko pozostało *społecznym.* Z góry muszę się zastrzec, że przepaść jaka dzieli przede wszystkim bogactwo narodowe Anglii od stosunków naszych, naszego poziomu życia, odrazu niweczy niemal wszelką myśl o transpozycji wzorów tamtejszych na naszą glebę. Nie zmienia to jednak w niczym faktu — podziwu i intensywności doznań świata innych wymiarów.

W Anglii nie tylko państwo nie łoży na sztukę, ale i obywatel nie uważa aby to było potrzebne. Tym niemniej sztuka tam nietylko istnieje, ale i rozwija się, a poziom i rozmach życia muzycznego w kraju, niesłusznie i jednostronnie okrzyczanym za niemuzykalny, jest doprawdy imponujący. Istnieją bowiem w Anglii dwa kardynalnej wagi czynniki: wzmagające się, naturalnie, nie dopingowane, lub kierowane zapotrzebowaniem na muzykę (chociaż może ono nosić na niektórych odcinkach posmak snobistyczny) i prywatne mecenasostwo. Inność tego podejścia, tak obca dzisiejszej mentalności mieszkańca kontynentu, nie jest właściwie niczym nowym. Przecież szczodrą ręką rzucone przykłady podobne, znajdujemy na każdej niemal karcie dziejów kultury muzycznej, choćby tylko dziewiętnastego stulecia,

nie wyłączając i terenu naszego. Wspomnijmy tylko piękną działalność w czasach zaborczych Warsz. Towarzystwa Muzycznego lub powstanie i pierwsze lata Filharmonii. Ale jakże daleko i — wydaje się obecnie — bezpowrotnie od tego odeszliśmy!

A więc bez subwencji, bez rządowych i samorządowych dotacji kwitnie ruch muzyczny w Anglii. Taki festival muzyki współczesnej np. doszedł do skutku dzięki pomocy radia, przepotężnej B. B. C. i... mecenasostwu londyńskiego dziennika konserwatywnego, „Daily Telegraph'u". Czyżby miliony czytelników politycznego brukowca należały do zwolenników awangardowych prądów muzycznych? Napewno nie, bowiem i w Anglii nie jest inaczej, niż gdzieindziej i muzyka współczesna ciężko zdobywa sobie teren i zwolenników. Z jedną tylko drobniutką różnicą. Nikt jej tam nie okrzyczy za objaw zdegenerowania i nikt jej nie będzie miał w pogardzie. Szacunek dla innych zapatrywań, dla wszelkich rzetelnych i poważnych poczynań istnieje bowiem w krwi i kości każdego wielkobrytyjczyka. Ta nieskażona na żadnym polu mentalność zachowała się tam w całkowitej czystości. Oto w okresie kiedy powszechnie się mówi, że są tylko dwie drogi wzajemnie wykluczające się, do wyboru: prawa lub lewa, a żadna inna nie może się ostać. W Anglii zdezorientowany walką dwuch sprzecznych światopoglądów umysł odnajdzie wiarę w stare prawdy ludzkości: humanitaryzm i wolność.

Tak tedy Anglię stać było na luksus festivalu międzynarodowego bez żadnych subwencyj. Bo trzeba jeszcze wspomnieć, że wpływy ze sprzedanych biletów przekroczyły okrągłą sumkę 1000 funtów. Wyjątkowa też była atmosfera wszystkich koncertów: zadziwiająco gorące, sprawiedliwe i wyraźnie sympatyzujące dla autorów z krajów, w których muzyką współczesna znajduje się na indeksie, przyjęcie wszystkich produkcji.

Na innym miejscu znajdzie czytelnik ocenę muzyczną festivalu łącznie z pochwałami dla dostarczonych środków wykonawczych. Bo jakość chórów, orkiestry symfonicznej i mniejszych zespołów instrumentalnych angielskich musiała zaimponować najbardziej wybrednemu i znającemu ważniejsze centra muzyczne słuchaczów, to jest takie, w których miliony ze szkatuł państwowych płyną na muzykę.

Siła muzycznego ruchu Anglii biła też z innego działu — wydawniczego. Witryny poważniejszych firm były na okres festivalu dosłownie zawalone współczesną twórczością. Nie było właściwie żadnego nazwiska młodszej generacji twórczej angielskiej, które byłoby pominięte. A przecież dzieła tylko niewielu z nich znane i grywane są po za swą ciaśniejszą ojczyzną, a jakościowo rzadko osiągają wymowę wybitniejszego talentu. Zaprawdę szczęśliwy kraj!

Również i szkolnictwo muzyczne zbudowane jest na zasadzie prywatnej samowystarczalności. Poza jedną szkołą utrzymywaną przez Guildhall (miasto), nie odgrywającą poważniejszej roli, dwie najgłówniejsze uczelnie, nawiasem mówiąc silnie zwalczające się wzajemnie, a obdarzone przywilejem noszenia tytułu królewskich, a mianowicie: The Royal Academy i The Royal College of Music istnieją bez subwencji. Obie posiadają własne pokaźne gmachy, pierwszorzędne pomoce naukowe, bogate biblioteki z licznymi pomnikowymi zabytkami historycznymi. Dzięki uprzejmości prof. kompozycji

Akademii, N. Demutha, który jest jednocześnie sekretarzem generalnym istniejącego i dobrze prosperującego w ramach tejże uczelni Towarzystwa Nowej Muzyki, oraz dyrektora administracyjnego, muzycy polscy nietylko zwiedzili gmach, ale byli obecni na niektórych pokazach (np. na próbie wykonania radiowego sonaty obojowej jednego z profesorów, granych przez uczniów oboistkę(!) i pianistę), mogli zapoznać się z organizacją szkoły i byli przyjęci śniadaniem w restauracji szkolnej. Profesorowie są rzecz prosta płatni od ucznia, a na wydziale kompozycji, każdy z nauczycieli harmonii prowadzi swego ucznia do końca studiów. Bogactwem uczelni są liczne prywatne legaty, fundacje, stypendia (między innymi i królewskie), którymi Akademia zarządza. Charakterystyczny wygląd posiadają korytarze szkolne, pełne umieszczonych na ścianach czarnych tablic, z wypisanymi nazwiskami fundatorów oraz tych uczniów, którzy z nich korzystali lub korzystają. Biblioteka zajmuje oddzielny pawilon i posiada wiele białych kruków muzycznych. Dla wygody uczniów i profesorów obszerne podziemia zajęte są przez restauracje, podzielone na oddziały profesorski i uczniowski, gdzie za umiarkowaną opłatą można otrzymać posiłki, nie potrzebując tracić czasu na wychodzenie na miasto lub do domów. Do rzędu przywilejów profesorów Akademii i Kolegium zaliczyć trzeba fakt, że tylko oni wchodzą w skład muzycznej komisji egzaminacyjnej dla całego kraju (coś na kształt naszej państwowej komisji), co im przynosi poważniejsze dochody.

W ramach półoficjalnych imprez festivalu mieściła się kameralna audycja uczniów klas kompozycji profesorów należących do stowarzyszenia Nowej Muzyki przy Akademii. Wypadła ona jednak nieciekawie, nie świadcząc specjalnie dodatnio ani o poziomie nauki ani o wybitniejszych talentach twórczych. Natomiast strona wykonawcza była staranna, a nawet dobra.

Bardzo ciekawy, bo tak całkowicie nowy był wgląd w prywatne życie muzyka-profesora. Posiadanie własnego samochodu jest w Londynie zjawiskiem zupełnie normalnym, jak również mieszkanie poza miastem, a nawet na odległym wybrzeżu morskim. Niektórzy z nich są członkami klubów, tej typowej instytucji angielskiej, mieszczących się w pałacowych gmachach. Taki np. Klub autorów dramatycznych i muzycznych zajmuje olbrzymi budynek koło samego parlamentu nad Tamizą, łącznie z sześcioma innymi. Za stosunkowo niewielką, nawet jak na nasze stosunki opłatą, członek klubu może w swym lokalu opędzić wszystkie swe życiowe potrzeby, do noclegu włącznie, powracając do domu dopiero na weekend.

Zupełnie odmienny jest więc tryb życia i skala zarobkowa muzyka angielskiego. Dla przykładu podam, że pensje organistów przy wielkich kościołach wynoszą 1000 funtów rocznie, (przeszło 26.000 złotych), a dyrektor muzyczny B. B. C., doskonały kapelmistrz sir Adrian Boult, pobiera 3000 funtów rocznie! To też wprost odwrotnie niż u nas, uroczystości jubileuszowe nie mają na celu wspomożenia jubilata. Już obecnie ogłoszony był październikowy obchód 50-ciolecia sir Henry Wood'a w największej sali Albert-Hall. Jedna z najbardziej zasłużonych postaci muzycznego życia Londynu i Anglii, przeznacza dochód jubileuszowego koncertu na ufundowanie wieczystych łóżek w szpitalu dla chorych muzyków, bowiem i całe szpitalnictwo angielskie opiera się na ofiarności społeczeństwa.

W pobliżu wielkich sal koncertowych i nowego wspaniałego gmachu radia mieści się inny klub muzyczny, o znacznie skromniejszych rozmiarach i celach, gdzie zbierają się przeważnie muzycy orkiestrowi. Ze względu na wygodne i bliskie położenie, klub ten był udostępniony gościom festivalu, jako miejsce dla rendez-vous i posiłków.

Wszystkie te wrażenia złożyły się na akord prawdziwie niezapomniany i dający obszerne pole do rozmyślań i wniosków.

A gdy, niezależnie od wielu prywatnych przyjęć (m. in. w wspaniałym pałacu prasy „Daily Telegraph'u"), wszyscy muzycy i melomani zebrali się po ostatnim koncercie w wielkich salach jednej ze znanych londyńskich restauracyj, specjalnie otwartej po północy, bo o tej porze wszystko się zamyka w Londynie, po za biurami przyjmującymi różne zakłady, czynnymi okrągłą dobę, dla uczczenia ustępującego prezesa Towarzystwa, czcigodnego prof. Denta, — panował tam nastrój prawdziwie niefrasobliwy i szczerze przyjacielski. W najlepszej komitywie grupowały się znakomitości muzyczne: wysoki, kościsty prof. Dent, nowy prezes Towarzystwa, brzuchaty i jowialny Edvan Evans, o potężnej sylwetce Scherchen, o szlachetnym wyrazistym profilu, siwiusieńki jak gołąb Bartok, Casella, jeden z najenergiczniejszych działaczy organizacji, syn ludu morawskiego, o bystro biegających i chytrych oczkach Alois Haba, cała falanga muzyków wielu krajów. Przy głównym stole wypito tylko jeden toast: na pomyślność przyszłorocznego festivalu w Polsce, a delegaci polscy opuszczali Londyn z poczuciem ciążącej na nich odpowiedzialności, by choć w części stworzyć takie ramy artystyczne i nastrój, w jakim potoczyło się XVI Święto Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej..

Z FESTIWALU MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W LONDYNIE

Tegoroczny londyński festiwal muzyki współczesnej nasuwa cały szereg spostrzeżeń odnośnie do tego rodzaju uroczystości muzycznych. Jaką właściwie wartość dla kompozytorów, wykonawców, krytyków oraz dla kultury społeczeństwa przedstawiają festiwale i w jakim celu są organizowane?

Wiemy, iż jeszcze do niedawna, bodajże nawet kilkanaście lat temu, kiedy tacy kompozytorzy jak Strawiński, Szymanowski, Bartok i inni byli już w pełni rozwoju swej twórczości, horyzont zainteresowań muzycznych ogółu melomanów przeważnie kończył się na Wagnerze i Ryszardzie Straussie, a za szczyt modernizmu uważana była twórczość impresjonistów. Historycznie biorąc był to objaw raczej normalny, niejednokrotnie bowiem w historii sztuki spotkać się można z przykładami niechęci ludzkiej do nowych kierunków w sztuce, tak samo zresztą jak i trudna do przełamania jest ta niechęć w innych dziedzinach postępu cywilizacji i kultury. Mimo to, narody o bardziej rozwiniętej kulturze artystycznej łatwiej pojmują zjawiska konsekwentnego rozwoju sztuki, natomiast narody mniej wykształcone stawiają bierny opór w stosunku do tego rodzaju zjawisk. Najbardziej trudny do

wytłumaczenia jest antagonizm artystów - fachowców do modernizmu w sztuce. Przypuszczalnie wypływa on z zatwiardziałego konserwatyzmu, bądź też z niemocy ich własnej twórczości.

Muzyka doby obecnej antagonistów tych miała wielu, a tymbardziej trudno jej było zdobyć sobie adherentów, iż pod płaszczykiem modernizmu ukrywał się cały sztab dyletantów, zasypujących, zwłascza po wojnie, rynek artystyczny swemi bardzo wątpliwej wartości utworami. I oto właśnie w tej dziedzinie, w dziedzinie oczyszczania prawdziwej sztuki od śmieci znajdują pole do działania entuzjaści nowej muzyki. Oczywiście nie tylko im należy przyznać zasługę wywalczenia dzisiejszego stosunku opinii publicznej do muzyki współczesnej (jasnym jest bowiem iż prawdziwie wartościowe dzieło znajdzie zawsze uznanie z biegiem czasu) niemniej jednak wysiłek propagandowy jednostek i stowarzyszeń muzycznych przyczynił się bezwzględnie do rozszerzenia znajomości nowej muzyki i nauczył rozróżniać dzieła dobre od złych.

Tego rodzaju propagandę wzięło pod uwagę w swej działalności Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej, rozwijając ją z górą od lat szesnastu. Jednym z namacalnych dowodów tych wysiłków są rok rocznie urządzane festiwale. Pierwsze z nich miały charakter manifestacyjny, były powodem polemik w prasie, budziły u jednych zachwyt, u innych burzliwy sprzeciw. Stopniowo z roku na rok, w miarę zmieniających się również stosunków artystycznych, stawały się festiwale normalnym zdarzeniem muzycznym, punktem centralnym zainteresowań muzyków i polem bitwy konkurencji artystycznej. Niejeden sławny dziś utwór wykonany był po raz pierwszy na festiwalach Towarzystwa Muzyki Współczesnej, niejeden kompozytor został moralnie przyjęty do grona ludzi „uznanych" po przejściu przez „chrzest" festiwalowy. Niejeden również nie miałby w ogóle możliwości publicznego wykonania, gdyby nie Towarzystwo, które obiektywnie, zdala od wszelkich politycznych względów, otaczało i otacza swą opieką wszystkich kompozytorów, których dzieła posiadają pewną elementarną wartość muzyczną.

Jakże duże znaczenie mają również równoczesne wykonania na festiwalach utworów kompozytorów starszych obok młodszych i utworów więcej obok mniej dojrzałych technicznie. O ileż więcej może wykształcić wysłuchanie i porównanie w ten sposób całego szeregu utworów na jednym festiwalu, od przestudiowania chociażby niemniej wartościowych książek czy partytur. Zdarza się bowiem często, iż młode pokolenie muzyczne urabia sobie zgóry opinię o dziełach, słysząc je zrzadka przez radio lub po przeczytaniu wątpliwie fachowych recenzji. Wydaje nam się, iż zainteresowanie młodzieży wszystkimi nowymi zagadnieniami i zdobyczami muzycznymi, słuchanie jaknajwiększej ilości dobrej muzyki i poznawanie różnych zespołów instrumentalnych oraz kapelmistrzów jest niemniej ważne od wyśpiewania całych tomów solfeżu lub przegrania setek modulacji. Wszak pogląd, iż prawdziwy geniusz tworzy li tyko pod wpływem własnego natchnienia minął bezpowrotnie!

Dowodem jak społeczeństwo kulturalne garnie się do muzyki współczesnej były chociażby festiwale w Pradze czeskiej i Barcelonie. Tam sale kon-

certowe przepełnione były publicznością złożoną zarówno z muzyków i melomanów, jak i zwykłą publicznością z ulicy. Wyjątkiem w tym względzie był zeszłoroczny festiwal w Paryżu, gdzie przeszedł na ogół niespostrzeżony, choć nie sposób oczywiście odmówić publiczności paryskiej wysokiej kultury artystycznej. Po prostu wskazanym jest, ażeby festiwale organizowane były w mniejszych ośrodkach artystycznych, tam, gdzie panuje raczej niedosyt muzyki aniżeli jej przesyt. W ten sposób z minimalną ujmą dla kompozytorów osiągnie większą korzyść społeczeństwo.

Przechodząc do tegorocznego festivalu muzyki współczesnej w Londynie musimy w dalszym ciągu bez przesady przyznać, iż dodatni wpływ tych dorocznych przeglądów muzycznych odbija się stale na poziomie utworów. Poziom ten w stosunku do poprzednich festiwali był tak wyrównany, iż całość można było rozpatrywać jedynie pod kątem widzenia utworów więcej lub mniej dojrzałych. Ponad całością programu, złożonego z 36 utworów górowały oczywiście dzieła dwóch tak różnych a równie mistrzowskich indywidualności, jak Bartok i Hindemith.

Każdy utwór Bartoka oczekiwany jest z gorączkową ciekawością, to też jego Sonata na 2 fortepiany i perkusję stała się centralnym punktem zainteresowań na festiwalu. W przedostatnim swoim utworze „Muzyce" na orkiestrę smyczkową, harffę i perkusję eksperymentalnością pomysłów odbiega Bartok od dotychchzasowej swej twórczości, odbiega nawet od piątego kwartetu, który uważać można za przełomowe dzieło jego twórczości. Sonata jest znów jak gdyby nawrotem do kwartetu, lecz tak nieuchwytnym, iż trudno zrozumieć w czem leży to podobieństwo. Czy w charakterystycznym nastroju dzieła, czy w kapitalnej pracy tematycznej, czy też poprostu wynika ono z samej potęgi indywidualności Bartoka. To, co oczywiście najbardziej zaciekawia zewnętrznie w sonacie, to połączenie dwóch fortepianów z siedmioma instrumentami perkusyjnymi w składzie: kotły, wielki bęben, talerze, gong, werbel ze struną, werbel bez struny i ksylofon. Instrumenty te traktuje Bartok narówni z fortepianami. Często więc w ksylofonie lub w kotłach odzywa się temat, w małym bębnie figury kontrapunktyczne do partii fortepianowej i t. p. Poza tym perkusja zmienia lub potęguje barwę fortepianów i podkreśla charakterystyczne momenty w utworze odpowiednimi akcentami w piano i forte. Zupełnie niesamowite brzemienia, które wynikają z tych połączeń, świadczą z jakim umiarem i rozmysłem użyta została instrumentacja sonaty. Szkielet formalny poszczególnych trzech części tego utworu przedstawia się następująco: Introdukcja i Allegro (w formie sonatowej) w tonacji C, przy czym drugi temat Allegra pojawia się już w Introdukcji. W przeróbce podzielonej na trzy części temat ukazuje się pod postacią krótkich motywów przerabianych imitacyjnie. Najczęściej pierwszy temat użyty jest jako ostinato, a drugi jako imitacja i naodwrót. Część ta kończy się fugą. Część druga w formie pieśni A B A w tonacji F. Część trzecia stanowi połączoną formę ronda z formą sonatową. Poza normalną ekspozycją i przeróbką tematów występuje tu cały szereg nowych grup tema-

tycznych opracowanych polifonicznie. Coraz szybsza i coraz cichsza coda jest zakończeniem trzeciej części i całego utworu.

Fragmenty z „Mathis der Maler" Hindemitha nie były nowością. Operę tę napisał Hindemith w 1932 roku a pod względem muzycznym ma ona bardzo mało wspólnego z Symfonią pod tym samym tytułem, która tak tryumfalnie weszła do repretuaru wszystkich większych orkiestr na całym świecie. Dwa duety z „Mathisa" wykonane na festiwalu były drugim wielkim dziełem obok sonaty Bartoka. Hindemith — znakomity kompozytor a przytym skrzypek, altowiolista, b. członek kwartetu i orkiestry, b. profesor berlińskiej Hochschule, twórca nowego systemu harmonicznego, który jest rezultatem jego własnych doświadczeń w pracy kompozytorskiej — jest bodaj że jedną z najwspanialszych postaci muzycznych naszej doby. Każdy jego utwór to sumiennie zbudowany gmach architektoniczny z całym jego pięknem i potęgą. Słuchając muzyki Hindemitha czujemy, iż taka ona musi być a nie inna, że ani jednej nuty tam nie brak, tak, jak ani jednej nie jest za dużo. Wyjątki z „Mathis der Maler" wykonane w Londynie dały nam cząstkę tej wspaniałej opery, cząstkę samą w sobie zresztą zamkniętą i skończoną. Cząstkę najczystszej i skondensowanej muzyki niemieckiej. O ile słuchając muzyki Bartoka doznaje się uczucia zmysłowego czaru i zachwytu, o tyle w muzyce Hindemitha uczucie to ustępuje miejsce skupieniu i mistycznej powadze.

Poza tymi dwoma dziełami jednym z najpiękniejszych utworów była kantata Weberna p. t. „Augenlicht" na chór mieszany i orkiestrę. Dotychczasowa muzyka Weberna, zakamieniałego schönbergisty, wydawała się tak trudna i przykra, że tym razem z prawdziwym zdumieniem a nawet nie bez zachwytu przyszło wysłuchać tego utworu. Traktowanie przez Weberna głosów ludzkich w sposób instrumentalny oraz używanie ich nieomal bez ograniczenia skali stwarza trudności wykonawcze nie do pokonania. Wspaniały jednak chór B. B. C. (radia londyńskiego) wywiązał się z zadania doskonale.

Prawdopodobnie te świetne warunki chóralne — nie na każdym spotykane festiwalu — wpłynęły na to, że w programie figurowały również dwa inne świetne utwory na chór: subtelnie do pięknego tekstu pomyślana kantata Krzeneka „O przemijaniu rzeczy ziemskich", oraz fragmenty z potężnego oratorium Burkharda p. t. „Widzenie Izajasza".

Z muzyki kameralnej zanotować również należy wiele dobrych utworów, jak kwartety smyczkowe Hartmana i Rathausa, „Muzykę dla Radia" Czecha Bartos'a, fragmenty z Sonetu Litwina Koćinskas'a i t. d.

Muzyka francuska była tym razem słabiej reprezentowana. Jedynie bardziej interesującym był występ Olivier Messiaen, który wykonał fragmenty ze swego utworu organowego „La Nativité du Seigneur".

Anglicy — mimo przywileju gospodarzy festiwalu — przedstawili zaledwie kilka utworów wybranych normalnym biegiem rzeczy przez jury festiwalowe. Najlepszym z nich były świetne wariacje na orkiestrę B. Britten'a. Natomiast poza ścisłymi ramami festiwalu odbył się piękny koncert chóralny w opactwie westminsterskim. Wykonano angielskie pieśni i utwory organowe (na wspaniałych, nowych organach, użytych po raz pierwszy podczas koronacji Jerzego VI) z 16-go i 17-go wieku.

Gorąco przyjomowane były na festiwalu utwory hiszpanów Koberta Gerharda i J. Bautisty. Natomiast „Nouvel Age" Igora Markiewicza spotkał się z bardzo podzieloną opinią. Ponieważ utwór ten znany jest w Polsce, ograniczę się tylko do przyłączenia się do grupy nieentuzjazmującej się zbytnio tym utworem. Niespodzianką była Trzecia Symfonia Kofflera, która okazała się utworem mało agresywnym i przyjemnym w brzmieniu.

Organizacja festiwalu była znakomita; zarówno wspaniała orkiestra B. B. C. z jej kapelmistrzem Adrianem Boultem na czele, jak i zespoły instrumentalne oraz kapelmistrze Scherchen, Casella i inni wywiązali się ze swego zadania znakomicie.

Możemy sobie za tym życzyć ażeby następny festival, który ma się odbyć w Warszawie w przyszłym roku — a który jest tak bardzo pożądany zarówno dla propagandy sztuki polskiej jak i dla ogólno społecznych korzyści muzycznych — został również zorganizowany na tym poziomie i z podobnym sukcesem jak tegoroczny w Londynie.

Barbara Podoska

ZE ZJAZDU CHÓRÓW ESTOŃSKICH W TALLINIE (XI EESTIN YLEISET LAULUJUHLAT)

Nasze kontakty artystyczne z zagranicą są dość jednokierunkowe i przez to dość jednostronne. Interesujemy się życiem artystycznym prawie wyłącznie Francji i Niemiec, znacznie rzadziej Włoch. Nawiązujemy bezpośrednie kontakty z organizacjami artystycznymi i artystami tylko tych krajów, dążymy do zorganizowania wymienności artystyczno-kulturalnej między Polską i tylko tymi krajami. Powstaje pytanie — czy jest to zupełnie słuszne. Zapewne, tradycja przekazała nam hegemonję wymienionych krajów w życiu i rozwoju kultury europejskiej i dziś jeszcze skłonni jesteśmy wierzyć, że tam właśnie istnieją najważniejsze w Europie ośrodki kulturalne i że tam przepływają główne prądy naukowe i artystyczne. Powiedzmy. Ale nie ulega wszak wątpliwości, że i w innych krajach coś się dzieje w życiu kulturalnym, że zachodzą tam jakieś przemiany i procesy. Szczególnie są one interesujące w czasach dzisiejszych, kiedy każdy naród, liczebnie nawet b. mały, dąży do odnalezienia właściwego dla siebie wyrazu i form w kulturze swojej, stara się odrzucić naleciałości i wpływy obce. Istnieje na tym polu w wielu krajach nie mało dobrych poczynań i prób, sporo dobrych przykładów. Są one nie tylko interesujące, ale i pouczające. Niestety, mało jednak o tym wszystkim wiemy, chociaż dzieje się to wszystko czasami tuż o miedzę od nas, u naszych bliskich sąsiadów. Wymownym tego przykładem z życia muzycznego będzie sprawa rozśpiewania najszerszych warstw społecznych i ściśle związana z tym sprawa organizacji chórów ludowych. Przywiązujemy do tych spraw naogół wielką wagę kulturalną, rozumiemy bowiem dobrze, iż mamy tu do czynienia z podstawami ogólnej muzykalności kraju. Szukamy tedy, jeśli nie wzorów, to przykładów dobrego rozwiązania spraw śpiewaczych w krajach często o kulturze bardzo nam obcej.

Tymczasem, istnieją przykłady rozwiązania interesującego nas zagadnienia jeśli nie wzorowe, to bardzo pouczające i wymowne, zwłaszcza w krajach mniejszych, w państwach powojennych. I jeśli chodzi o problem rozśpiewania całego narodu — kto wie, czy nie najbardziej skutecznie został on rozwiązany w Estonii. Niektórzy twierdzą, iż nia ma dziś Estończyka, nie zależnie od jego zawodu i wykształcenia, któryby nie należał do jakiejś organizacji śpiewaczej, któryby nie brał czynnego udziału w ruchu śpiewaczym swego kraju. Napewno jest sporo przesady w takim twierdzeniu, jednakże sądząc z wyników pracy estońskich organizacyj śpiewaczych, niewątpliwie bardzo wiele tam w zakresie rozśpiewania zrobiono.

Pieśń odegrała w Estonii niemałą rolę w dziele zjednoczenia narodowego i stała się podstawą życia kulturalnego najszerszych warstw społecznych. Rusyfikowana i germanizowana na każdym odcinku kulturalnym — obroniła się Estonia jedynie na odcinku swojej pieśni. Niszczyli zaborcy pamiątki kultury estońskiej z wieków minionych, rugowali język estoński ze szkolnictwa i instytucyj państwowych, nie dopuszczali do rozwoju samoistnej literatury pięknej, nie potrafili jednak wyrugować pieśni estońskiej. Estończycy śpiewali. W połowie wieku ubiegłego powstały w Estonii liczne organizacje śpiewacze. Należeli do chórów wieśniacy, ucząca się młodzież i inteligencja — a więc, prawie wszystkie warstwy społeczne. W r. 1869 odbył się w Tartu (Dorpat-Jurjew) pierwszy zjazd estońskich organizacyj śpiewaczych; stał się on niejako wielkim zjazdem Estończyków i przeglądem ich sił narodowych. Zrozumieli dobrze znaczenie tego zjazdu działacze Estonii nietylko kulturalni, ale i polityczni. Odtąd postanowiono organizować podobne zjazdy regularnie co kilka lat.

Po odzyskaniu w r. 1918 niepodległości zjazdy śpiewacze w Estonii przekształcają się w wielkie święta narodowe. Połączone z różnego rodzaju manifestacjami i imprezami śpiewaczymi, muzycznymi oraz teatralno-widowiskowymi stają się one przeglądem sił kulturalnych Estonii. Zjeżdżają się więc co 5 lat ze wszystkich zakątków kraju tysiączne rzesze śpiewaków, aby wspólnie wykonać odpowiednio przygotowane utwory, aby wziąć czynny udział w święcie kultury narodowej. Czyż potrzeba dowodzić, ile w takich zjazdach mieści się wartości wychowawczych, kulturalnych, społecznych i narodowych.

W Tallinie, w pięknym parku Kadriorga, położonym nad brzegiem morza, zbudowano specjalnie dla tych zjazdów olbrzymi stadion śpiewaczy, z wielką amfiteatralną estradą, mogącą zmieścić 20.000 wykonawców i „widownią" dla 100.000 słuchaczy (miejsca siedzące). Oczywiście — wszystko na otwartym powietrzu.

Tegoroczne święto śpiewacze Estonii, które odbyło się w Tallinnie w dn. 23—25 czerwca miało charakter i przebieg szczególnie uroczysty. Zbiegło się ono z dwudziestoleciem odzyskania niepodległości Estonii. Już w przeddzień uroczystości, po przekroczeniu granicy łotewsko-estońskiej, widoczne było wielkie ożywienie i podniecenie na wszystkich stacjach. Pociągi normalne i specjalne zdążały do Tallinna przepełnione. Niewielki stosunkowo Tallinn musiał to wszystko wchłonąć. Podziwiać też należało sprawną i dokładną organizację zjazdu od samego jego początku aż do zamknięcia.

Wstępem do uroczystości były w przeddzień dwa koncerty o charakterze religijnym. W kościele św. Karola wykonano przy udziale chóru „Estonia", połączonych orkiestr symfonicznych Radia i „Estonii" oraz solistów — oratorium A. Kappa „Hiob". Dyrygował W. Nerep. Ani utwór, ani jego wykonanie nie wywarły głębszego wrażenia. Utworowi brak spoistości stylistycznej: w recitatywach i partiach orkiestrowych kompozytor próbuje „modernizować", natomiast w polifonicznych partiach chóralnych — posługuje się stylem Händla. Ponadto, wprowadzenie do utworu czegoś w rodzaju melodeklamacji, nie wydaje się być rzeczą szczęśliwą.

O tej samej porze co i oratorium odbył się w kościele katedralnym (Tuomiokirkossa) koncert, poświęcony instrumentalnej i wokalnej muzyce religijnej kompozytorów estońskich.

Pierwszy dzień uroczystości rozpoczęto defiladą organizacyj przysposobienia wojskowego, a więc przeglądem sił wojskowych. Zwracała tu uwagę każdego muzyka wielka ilość amatorskich orkiestr dętych i to orkiestr nie najgorszych. Ustawione przed trybuną Prezydenta Republiki, odbierającego defiladę, imponowały i swoją liczebnością i swoim jędrnym brzmieniem.

W parę godzin po tym, odbyła się innego rodzaju defilada: przemarsz wszystkich chórów, biorących udział w uroczystościach. Był to piękny korowód barw, strojów, kwiatów i sztandarów. Podziw i zachwyt budziły stroje ludowe. Wielka ich rozmaitość. W pochodzie tym kroczyli starzy i młodzi, chłopi, robotnicy i inteligencja. Wszyscy uśmiechnięci i wiwatujący.

Otwarcia uroczystości śpiewaczych dokonał na stadionie Prezydent Päts. Na estradzie ustawili się śpiewacy — ponad 18.000, na „widowni" słuchacze — ponad 70.000. Po krótkich przemówieniach rozpoczęły się produkcje tego wielkiego chóru. Największy podziw budziło jego ześpiewanie zespołowe. Słuchając odnosiło się wrażenie, iż jest to jeden stale pracujący chór, a nie zlepek kilkuset chórów. Trudno było uwierzyć, iż mieli tylko jedną, krótką wspólną próbę. Wzorowa poprawność i zgodność w intonacji, rytmice, frazowaniu i dynamice. Prawie wszystkie utwory wykonywali śpiewacy z pamięci. Wszystkie te zalety osiągnięto dzięki doskonale zorganizowanej pracy przygotowawczej, która trwała 3 lata. Zaznaczyć należy, iż brały w zjeździe udział tylko chóry wyeliminowane, lepsze.

Uroczystości śpiewacze trwały 3 dni i każdego dnia ten wielki połączony chór wykonywał kilkanaście utworów. Niektóre z nich były wykonywane tylko przez chóry męskie, inne — tylko przez zespół żeński, większość zaś — przez chór mieszany. Zespołowo może najlepiej brzmiał chór męski, jednak większe zainteresowanie budził chór mieszany, zresztą i dzięki temu, iż z pośród wykonywanych utworów najciekawsze były na chór mieszany. Z punktu widzenia wykonawczego — były to utwory średniej trudności. Pisane z dobrą znajomością techniki chóralnej, nie zdradzały jednak jakichś ciekawszych, oryginalniejszych cech stylistycznych. Obok opracowań pieśni ludowych, przeważały szeroko rozbudowane pieśni zwrotkowe. Przypuszczać należy, iż cały program został ułożony przedewszystkim pod kątem możliwości wykonania przez chóry masowe. Widoczne to było chociażby przez unikanie utworów o tempach żywszych.

Wprawdzie nazwiska kompozytorów estońskich, utwory których były

wykonane na uroczystościach tallińskich, nie wiele mówią polskiemu czytelnikowi, jednakże zasługują na wymienienie ich tutaj: R. Tobias, K. Türnpuu, M. Härma, E. Võrk, A. Läte, A. Kapp, E. Aav, T. Vettik, G. Ernesaks, J. Aavik, E. Oja, V. Nerep, M. Saar, E. Tubin, J. Simm, E. Milgailis, E. Hagfors, M. Lüdig, R. Päts, C. Kreek. Jak widzimy — pokaźna liczba. Przeważnie są to profesorowie konserwatorium, nauczyciele śpiewu szkół ogólnokształcących, organiści i kierownicy chórów. Wszyscy oni byli bardzo serdecznie i owacyjnie oklaskiwani przez publiczność, a specjalnie — przez śpiewaków. Najwidoczniej cieszą się oni wśród mas śpiewaczych nie małą popularnością.

Dyrygenci zmieniali się kolejno. Aavik, Nerep, Simm, Vettik i Aav. Zadanie mieli nie łatwe, przy dyrygawaniu bowiem taką masą piętrzą się trudności różnego rodzaju, a ponadto i samo dyrygowanie wymaga tutaj odmiennej nieco techniki, niż przy zespołach małych. Wszyscy dyrygenci wywiązali się ze swego zadania naogół dobrze, najważniejsze iż umieli panować nad tą masą śpiewaczą.

W ostatnim dniu święta śpiewaczego, przed jego zamknięciem, wystąpiły chóry zagraniczne, które specjalnie na tę uroczystość do Tallinna przybyły, a więc: z Finlandii, z Łotwy, z Litwy, ze Szwecji, z Norwegji i z Polski. Entuzjastycznie i z pewnym pompatycznym ceremoniałem witali Estończycy swoich gości: Uroczyste wejście każdego chóru ze sztandarem narodowym na estradę, wykonanie przez orkiestrę hymnu narodowego, produkcja chóru, dekoracja sztandaru, przemówienia, owacje. Wydaje się, iż z pośród chórów obcych, najlepszym okazał się akademicki chór ze Szwecji pod dyr. Ehnwalla. Zresztą i inne chóry wykazały w swoich produkcjach klasę wysoką — jak np. dobrze w Polsce znany i świetny chór łotewski pod dyr. Reitersa, lub też doskonały chór litewski pod dyr. Martinonisa i bardzo dobry chór norweski pod dyr. Becka oraz chór fiński pod dyr. Klemettiego. Zaznaczyć należy, iż wszystkie chóry obce, za wyjątkiem chóru polskiego, były to chóry mieszane i występowały w swoich strojach narodowych, co znacznie podnosiło atrakcyjność ich produkcyj.

Niestety, męski chór „Hasło" z Poznania pod dyr. dr. Z. Latoszewskiego nie mógł dorównać wysokiemu poziomowi tamtych chórów. Liczebnie znacznie mniejszy od nich, z niezbyt pięknymi i mało dźwięcznymi głosami, chór „Hasło" ginął na tle tej różnobarwnej masy śpiewaczej, ustawionej na estradzie. A ponadto — i to może było najważniejszym niedopatrzeniem — „Hasło" wykonało utwory długie, nudne i muzycznie nic nie mówiące: W. — Walewskiego, Lachmana i Kwaśnika. Mimo wszystko chór polski był owacyjnie przyjmowany.

Nie wiem, czy w Polsce mamy dziś chór, za wyjątkiem oczywiście Poznańskiego chóru katedralnego, któryby mógł spełniać rolę propagandową na muzycznych uroczystościach i zjazdach za granicą. Oczywiście chór taki jest b. potrzebny. W każdym bądź razie „Hasło" poznańskie — zdaniem moim — do tej roli nie nadaje się zupełnie.

W ramach uroczystości tallińskich, oprócz produkcyj chóralnych, odbyło się w ciągu trzech dni sporo innych imprez i widowisk artystyczno - muzycznych. W teatrze „Estonia" wystawiono operę E. Aav'a p. t. „Vikerlased"

(Wikingowie). Jest to jedna z czterech oper estońskich. Libretto oparte na tematach historycznych, w muzyce łatwo doszukać się wpływów twórczości operowej po-wagnerowskiej (weryści). Pokazano też operetkę P. Ardna pt. „Tatra tüdruk" (Dziewczyna z Tatr), w treści której podobno jest sporo motywów polskich. Zorganizowano również koncert symfoniczny, połączonych orkiestr „Estonii" i radiowej, poświęcony twórczości symfonicznej kompozytorów estońskich. (Dyrygował O. Roots). Odbyło się też na stadionie śpiewaczym wielkie widowisko o charakterze popularnym, oparte na tematach historycznych, w wykonaniu którego wzięło udział około 1000 osób. Pokaz estońskich tańców ludowych, wieczór poezji estońskiej i wiele — wiele innych imprez szczelnie wypełniły program uroczystości Tallińskich. Wszystkie one świadczyły wymownie o dobrych i zdrowych podstawach kultury estońskiej, o usiłowaniach wyzwolenia się z pod wpływów obcych, które tak bardzo ciążyły na tym kraju.

Wzruszające były zamknięcie uroczystości tallińskich, kiedy po produkcjach chóralnych, premier rządu M. K. Eenpalu zwrócił się do wszystkich słuchaczy, aby na znak wdzięczności organizatorom zjazdu i śpiewakom, podziękować im pieśnią. Premjer zaintonował pieśń ludową, podchwyciły ją tysiączne rzesze słuchaczy. Śpiewacy na estradzie przyjęli to z entuzjazmem i na pieśń odpowiedzieli samorzutnie pieśnią. Powstał między estradą i słuchaczami piękny dialog, jakieś głębokie misterium, wywierające niezatarte wrażenia.

Jak się doda do tych wszystkich przeżyć, jakich człowiek doznał w Tallinnie podczas uroczystości śpiewaczych, jeszcze delikatną uprzejmość i serdeczną gościnność Estończyków, to można sobie wyobrazić — z jakimi uczuciami opuszczało się ten piękny kraj i jego nastrojową stolicę — ognisko kultury estońskiej .

Br. Rutkowski

PS. Po przeczytaniu artykułu prof. Drzewieckiego pt. „Garść wrażeń muzycznych z Londynu", szczególnie pierwszej jego części, uważam za potrzebne dodać, iż uroczystości śpiewacze w Tallinnie są organizowane bez pomocy materialnej rządu i w całej pełni są samowystarczalne. Organizatorem ich jest zrzeszenie chórów estońskich.

B. R.

„LOHENGRIN" I „PIERŚCIEŃ NIBELUNGÓW" NA SCENIE LEŚNEJ W SOPOTACH

W bieżącym sezonie dano na scenie opery leśnej w Sopotach dwa przedstawienia wagnerowskiego „Lohengrina", a jako rzecz nowo wystudiowaną i po raz pierwszy na tej scenie zagraną — „Pierścień Nibelungów" — w całości.

„Lohengrin" grany tu już był czterokrotnie. Doświadczenia więc z lat poprzednich pozwoliły operę tę wystawić pierwszorzędnie z uwzględnieniem

nawet drobnych szczegółów reżysersko-aktorskich. Tegoroczne jego dwa przedstawienia nie wiele się różniły od spektakli zeszłorocznych, o których ubiegłego roku napisałem na tym miejscu nieco szczegółowiej. Nawet prawie tych samych wykonawców-solistów i dyrygentów — spotkaliśmy w tym roku. Mimo, że dzieło wagnerowskie dobrze już jest znane sopockiej publiczności operowej, również i tego roku widownia była na obu przedstawieniach przepełniona.

Ciekawym było wystawienie „Pierścienia Nibelungów". Była to pierwsza próba zaadaptowania tego potężnego cyklu dramatów wagnerowskich na scenie sopockiej w całosci, próba — powiedzmy to odrazu — naogół dobrze udana. Dotychczas dano tu rzadko z osobna poszczególne ogniwa „Pierścienia" z wyjątkiem „Złota Renu", które, jak wiadomo, nastręcza specjalnych trudności inscenizacyjnych (scena na dnie rzeki). Obecnie dano całą trylogię wraz z prologiem, przyczem „Złoto Renu" oraz „Zmierzch bogów" dano dwukrotnie (powtórki po skończonym cyklu w częściowo zmienionej obsadzie).

Cztery potężne człony „Pierścienia" wymagają tylu rozmaitych możliwości inscenizacyjnych w poszczególnych — a tak licznych — aktach czy odsłonach, że łatwo zrozumieć można, że scena all'aperto musi nieraz sięgać po środki których właśnie w dodatnim odróżnieniu od teatru zamkniętego w zasadzie się wyrzeka: musi posługiwać się stylizacją. I tak np. sceny leśne w „Zygfrydzie" czy „Zmierzchu bogów" wypadły trochę „nowocześnie". Dzikie knieje, jary skalne i tym podobne sceny z puszczy zastąpione być musiały z konieczności dobrze utrzymanym, kulturalnym lasem — parkiem na scenie polany opery sopockiej. Również i sceny pożaru musiano — zapewne m. in. ze względów bezpieczeństwa — silnie stylizować: zamiast ognia i dymu puszczono ogromne masy pary na scenę. Zato jednak wypadły inne sceny tak efektownie i wykazały tyle pomysłowości i zdolności reżyserskiej ze strony generalnej intendentury (H. i E. Merzów), że całość wypadła bardzo udatnie i wywołała szczery poklask. Zręcznie wykoncypowano scenę na dnie Renu: nie przedstawiano głębi rzeki — jak to zwykle bywa w teatrach zamkniętych dzięki odpowiednim efektom złudzeniowym — jako wielkie akwarium z strony bocznej; widzieliśmy wielkie nurty rzeki, jej prądy, fale i zgrabnie po nich pływające trzy nimfy, córy Renu. Rozwiązanie tego problemu było uznania godne. Doskonałe wrażenie sprawiło też użycie na scenie naturalnej wielkości „środków pojazdowych", zwierząt „niefałszowanych" itp. (scena polowania, przyjazd Fryki na rydwanie zaprzężonym w dwa kozły, cwałowanie Walkirii na autentycznych koniach).

O stronę muzyczną dbali znani na tej scenie dyrygenci prof. R. Heger (Berlin) i subtelniejszy od niego w interpretacji muzyki Wagnera — K. Tulein (Monachium). Niestety orkiestra umieszczona w zagłębieniach przyziemnych przed sceną była w tym roku zbyt mocno zakryta tak, że w dalszych rzędach audytorium słychać ją było słabo. A wiadomo, co to znaczy właśnie przy dramatach muzycznych Wagnera. W ubiegłych latach sprawa ta przedstawiała się znacznie lepiej. Zresztą starano się i w bież. sezonie w miarę wystawiania poszczególnych ogniw „Pierścienia" — niedociągnięcie to naprawić. — Pominąwszy ten szczegół, interpretacja orkiestry (135 osób!) była

bardzo dobra. Na członków orkiestry sprowadzono wybitnych muzyków z Niemiec (Berlin, Drezno, Hannower itd.). Specjalną atrakcją był kwartet tub z berlińskiej orkiestry filharmonicznej.

Soliści - śpiewacy pokazali na ogół wysoką klasę zarówno śpiewu jak i gry scenicznej. Jest rzeczą zrozumiałą, że wśród zespołu kilkudziesięciu śpiewaków zaproszonych do Sopot z różnych oper niemieckich, szwedzkich, amerykańskich znajdą się indywidualności śpiewacze o różnej „szkole" śpiewu i gry, podchodzące w inny sposób do interpretacji dzieł wagnerowskich, wychowanych w różnej tradycji artystycznej. W miarę możności kierownictwo artystyczne starało się jednak te różnice niwelować, co się szczególnie ze strony aktorskiej udało. Niektórzy artyści dali wprost wzorowe kreacje: T. Tessmer (Drezno) jako Mime w „Zygfrydzie", M. Arndt-Ober (Berlin) i M. Bäumer (Lipsk) w „Zmierzchu bogów", P. Kötter (Frankfurt) jako Loge w „Złocie Renu". Inni byli świetni aktorsko, mniej natomiast głosowo (G. Pistor — Berlin, jako Zygfryd).

Chóry (około pół tysiąca osób) imponowały dyscypliną i poziomem artystycznym.

Frekwencja publiczności, która podziw budziła swoim zrozumieniem artystycznym dla sztuki Wagnera — była w bieżącym roku rekordowa, bo wynosiła około 50 tysięcy osób (na 8 spektaklach!).

Projektowano w swoim czasie przedstawienia operowe na wybrzeżu polskim. Czy nie wartoby pomyśleć o realizacji tych projektów?!

Leon Witkowski.

KONCERTY MUZYCZNEGO OGNISKA WAKACYJNEGO LICEUM KRZEMIENIECKIEGO

W ciągu 11-stu lat istnienia Muzycznego Ogniska Wakacyjnego zmieniał się stopniowo charakter jego muzycznych audycyj. Pomyślane początkowo wyłącznie dla słuchaczy kursów M. O. W., z biegiem lat i pod wpływem stałego rozrostu ogniska, przekształciły się one w publiczne koncerty. W konsekwencji — i programy tych koncertów znacznie się zmieniły. Dziś w programach tych, obok utworów solowych i kameralnych, spotykamy i utwory symfoniczne, chóralne, koncerty, a nawet kantaty. Zwiększa się również zakres oddziaływania koncertów Muzycznego Ogniska. Szczególnie widocznym to było w roku bieżącym. Próby organizowania koncertów, zamiast w sali kolumnowej, nie mogącej zazwyczaj zmieścić wszystkich słuchaczy, na dziedzińcu licealnym — wypadły bardzo pomyślnie. Warunki akustyczne dziedzińca okazały się bardzo dobrymi, w szczególności dla śpiewu, skrzypiec, zespołów kameralnych, chóru i orkiestry. Może mniej zadawalające dla fortepianu, zresztą tłómaczyć to należy i „krótkością tonu" półkoncertowego Blüthnera, jakim rozporządza Liceum. Nieomal wszystkie tegoroczne koncerty M. O. W. odbyły się więc na dziedzińcu licealnym. Frekwencja słuchaczy zwiększyła się przez to znacznie, na niektórych koncertach było ponad 800 osób.

Do sukcesów tegorocznych koncertów M. O. W. zaliczyć również należy transmitowanie kilku z nich przez Polskie Radio na wszystkie swoje rozgłośnie. Jeśli się zważy z jakimi trudnościami technicznymi i kosztami połączone są transmisje jak np. z Krzemieńca, wówczas rola Polskiego Radia w popieraniu i propagowaniu dobrych przejawów naszego życia kulturalnego ogromnie urasta i staje się widoczną. Zwłaszcza jeśli te transmisje odbywają się z naszych kulturalnych ognisk kresowych.

Polskie Radio transmitowało z Krzemieńca trzy koncerty, każdy z nich o odmiennym typie programu. Transmisje wypadły podobno naogół zadawalająco.

Oprócz 10-ciu koncertów w Krzemieńcu, Muzyczne Ognisko Wakacyjne zorganizowało w bieżącym roku 3 koncerty w Wiśniowcu, gdzie obecnie mieści się inna wakacyjna licealna instytucja artystyczna — Rysunkowe Ognisko Wakacyjne. I tak, w ciągu 5-ciu tygodni odbyło się 13 koncertów, o znacznej frekwencji słuchaczów. Jak na nasze stosunki — liczby dość wymowne.

Z pośród wykonawców tegorocznych koncertów M. O. W. na pierwszym miejscu wymienić należy orkiestrę symfoniczną wojskowej szkoły muzycznej w Katowicach. Pierwszeństwo to należy się jej nie ze względu na poziom wykonania przez nią szeregu utworów symfonicznych i towarzyszeń do koncertów, bo ten poziom w większości wypadków był tylko poprawny, a niejednokrotnie tu i ówdzie wyłaziły nawet na wierzch braki techniczne. Zważywszy jednak, iż jest to orkiestra szkolna, pracująca zaledwie parę lat, należy ocenić jej poziom artystyczny jako bardzo zadawalający, zaś jej pracowitość i ambicje — za godne podziwu. Że orkiestra ta osiągnęła w Krzemieńcu tak dobre wyniki, zawdzięczać to również należy i poszczególnym dyrygentom. Mieli oni tutaj zadanie nie łatwe. Chodziło bowiem nie tylko o umiejętność samego dyrygowania, o odpowiednią interpretację utworów, lecz przede wszystkim o dokładne i podstawowe wyuczenie orkiestry samego utworu. Praca przygotowawcza do każdego koncertu pochłaniała wiele czasu. Trzeba było bowiem opracowywać każdy utwór z poszczególnymi instrumentami oddzielnie. Zajęło to wiele prób, ale i wyniki okazały się piękne.

Pod dyrekcją kpt. *M. Dorożyńskiego* orkiestra wykonała: *Moniuszki* — „Bajkę" oraz towarzyszenia: do koncertu fort. A-dur *Mozarta* i dwóch aryj operowych: *Verdiego* i *Mussorgskiego. O. Straszyński* dyrygował *Stefaniego* Uwerturą do op. „Cud mniemany", *Haydna* Symfonią londyńską i tegoż kompozytora — towarzyszeniem do koncertu skrzypcowego C-dur. *S. Lidzki-Śledziński* prowadził *L. Beethovena* I-szą Symfonię i *Chopina* towarzyszenie do Krakowiaka. *Wł. Raczkowski* dyrygował *Karłowicza* „Pieśnią o wiekuistej tęsknocie" (z „Odwiecznych pieśni") i *Wiechowicza* — kantatę „Romantyczność".

Chór Muzycznego Ogniska Wakacyjnego posiada już pewne swoje tradycje. Rok rocznie pod koniec kursów występuje z programem, w którym obok utworów popularnych, zawsze znajdzie się i parę dzieł o charakterze monumentalnym. W r. b. takim utworem była piękna i mało jeszcze u nas znana Kantata *Wiechowicza* „Romantyczność", oraz b. udany i efektowny Motet *Szeligowskiego* „Angeli słodko śpiewali". Że chór M. O. W. pokonał

trudności obydwu tych utworów po niespełna 5-cio tygodniowej pracy — dowodzi to również narastającej powoli muzykalności społeczeństwa naszego. Przed 5-ciu wszak laty M. O. W. nie mogłoby jeszcze pozwolić sobie na wystawienie podobnego utworu jak Kantata Wiechowicza. Zresztą, Ognisko krzemienieckie ma szczęście i ma słabość do Wiechowicza. Rok rocznie utwory jego są tam śpiewane i zawsze budzą podziw i entuzjazm dla piękna i pomysłowości w nich zawartych. I tym razem — Kantata wywarła głębokie wrażenie.

Chór M. O. W. — to niepodzielne zasługi Wł. Raczkowskiego. On każdego roku tym chórem kieruje i on nadaje mu wysoki poziom artystyczny. W b. r. w chórze tym śpiewało ponad 300 osób.

Omawiając koncerty M. O. W. umieściłem na pierwszym miejscu orkiestrę i chór — jako czynniki zespołowe najtrudniejsze do zorganizowania, to jednak artystyczny ciężar koncertów spoczywał jak zwykle na barkach solistów — oni nadawali im odpowiedni ton. Orkiestra i chór — to miąsz, podstawa koncertów, soliści — główny ich motor, efekt artystyczny.

W cyklu tegorocznych koncertów M. O. W. słyszeliśmy następujących pianistów: Władysławę *Markiewiczównę* (Mozarta Koncert A), Janinę *Wysocką - Ochlewską* (Francka Sonata na fort. i skrz., Utwory Zarębskiego, Paderewskiego i Maciejewskiego) i Pawła *Lewieckiego* (Chopina Krakowiak, Sonata b, Ballada As, Scherzo cis oraz utwory Liszta).

Jako skrzypków - solistów słyszeliśmy: Jadwigę *Draże* (utwory Chaussona, Saint - Saënsa, Sarasatego i Granadosa), Stanisława *Jarzębskiego* (Haydna koncert C oraz utwory Ravela, Szymanowskiego, Bartoka i de Falla) i Tadeusza *Ochlewskiego* (Francka Sonata oraz utwory Janiewicza i Kleczyńskiego).

Śpiew reprezentowali: Michał *Zabejda - Sumicki* (Utwory: Weilanda, Szarzyńskiego; Pieśni: Schuberta, Schumanna, Liszta, Moniuszki, Paderewskiego; Wiechowicza — partia solowa w kantacie) i Aleksander *Michałowski* (Arie: Verdiego i Mussorgskiego; Pieśni: Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa i Straussa).

Akompaniowali: Sergiusz Nadgryzowski i Władysław Raczkowski.

Wszyscy wykonawcy koncertów M. O. W. byli bardzo serdecznie i owacyjnie przyjmowani. Wielu z pośród nich musiało bisować, wszyscy opuszczali estradę z kwiatami. Ale to już należy do dobrych zwyczajów i pięknego nastroju Krzemieńca.

Sprawozdanie z tegorocznego „sezonu muzycznego" w Krzemieńcu byłoby niekompletne, gdyby nie wspomnieć o Wieczorach Literackich, jakie zostały zorganizowane w Krzemieńcu przez Muzyczne Ognisko Wakacyjne łącznie z Wakacyjnym Instytutem Sztuki. Odbyły się 3 wieczory. Wypełnione one były odczytami akademików literatury polskiej: prof. Tadeusza *Zielińskiego*, Ferdynanda *Goetla* i Juljusza *Kaden - Bandrowskiego.*

„Wieczory" cieszyły się wielkim powodzeniem. Pożyteczność ich oczywiście jest niewątpliwa.

— ski —

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Zarząd T. W. M. P. zawarł umowę z P. W. P. (Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich) dla reprezentowania za pośrednictwem SESAC'u (Society of European Stage Authors and Compozers) na terenie St. Z. A. P., Kanady, Meksyku i Dominiów praw autorskich kompozytorów wydanych przez T. W. M. P. Propagandą wydawnictw Towarzystwa i ich sprzedażą na tym terenie zajął się F. R. Łabuński, kierownik muzyczny Polisch Art Service.

„Straszny Dwór" St. Moniuszki, w redakcji K. Sikorskiego, będzie wystawiony w początkach października r. b. w Operze Poznańskiej pod dyr. Z. Latoszewskiego, zaś w styczniu we Wrocławiu.

WYDAWNICTWA

Ukazał się w sprzedaży kompletny materiał do wykonania „Strasznego Dworu"; wydane zostały głosy orkiestrowe i chóralne. Wkrótce materiał ten dopełniony będzie oryginalnym librettem Chęcińskiego — wraz z jego tłómaczeniem niemieckim.

Wydano „Errata" do wyciągu fortepianowego „Strasznego dworu".

Ukazały się w druku głosy chóralne mszy Pękiela „Missa pulcherrima", partytura której wydrukowana została już na wiosnę r. b.

Wydano broszurę O. Straszyńskiego p. t. „Muzyka polska na płytach gramofonowych".

Wkrótce ukażą się Warjacje na fortepian p. t. „Tydzień" M. Popławskiego, nagrodzone na konkursie T. W. M. P. oraz partytura Uwertury Szałowskiego (głosy orkiestrowe do tej uwertury przepisano w 2-ch kompletach).

Rozpisano materiał do wykonania nowego utworu M. Kondrackiego „Cantata ecclesiastica".

Wkrótce ma się ukazać w druku nowy katalog wydawnictw T. W. M. P.

„MUZYKA POLSKA".

Redakcję „Muzyki Polskiej" obejmuje od następnego numeru dr. K. Regamey.

„GAZETKA MUZYCZNA".

Wznowione zostało wydawanie „Gazetki Muzycznej" pod redakcją Br. Rutkowskiego. Przeznaczone dla młodzieży — pismo to będzie ukazywać się raz w miesiącu, począwszy od m. października, za wyjątkiem miesięcy wakacyjnych.

„ORMUZ".

Ministerstwo W. R. i O. P. zatwierdziło opracowany przez ORMUZ 4-letni plan programów audycyj muz. w gimnazjach i liceach.

W bieżącym roku szkolnym obowiązują programy A.

GIMNAZJUM:

Sylwetki wielkich kompozytorów na tle ich epoki.

1. Moniuszko.
2. Schubert, Schumann.
3. Chopin (Polonezy, mazurki, walce).
4. Beethoven.
5. Mozart.
6. Chopin (Ballady, Etiudy, Kołysanka).
7. Bach i Haendel.
8. Chopin (Scherza, Preludia, Nokturny).

LICEUM:

Problemy formy i treści w muzyce.

1. Homofonia i polifonia.
2. Pierwiastki narodowe w muzyce.
3. Muzyka religijna i świecka.
4. Muzyka programowa i absolutna.
5. Klasycyzm i romantyzm.
6. Nowe środki wypowiadania się muzycznego.
7. Muzyka „poważna" i „lekka".
8. Muzyka „żywa" i „mechaniczna".

W ORMUZie rozpoczęto już prace przygotowawcze do intensywnie zapowiadającego się sezonu koncertowego.

KRONIKA

POLSKA

Czy jeszcze jeden frazes, czy też dobre poczynania?

PAT komunikuje, że Rada naczelna Obozu Zjednoczenia Narodowego na posiedzeniu w dn. 13 sierpnia uchwaliła tezy w sprawie upowszechnienia kultury.

OZN. uznaje upowszechnianie wartości kulturalnych za jedno z naczelnych zadań działalności państwa.

Dla wypełnienia tego zadania potrzebna jest planowa, jednolicie kierowana akcja państwa, oparta o działalność zoragnizowanych sił społecznych.

Kształtowanie kultury polskiej i jej rozwijanie winno przypadać w udziale elementom rodzimym, związanym z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością narodu i państwa polskiego.

Praca kulturalna winna być prowadzona przy należytem uwzględnianiu czynników regjonalnych oraz obejmować równomiernie wszystkie warstwy społeczne.

Państwo, zapewniając opiekę siłom twórczym w narodzie oraz dążąc do stworzenia twórcom pomyślnych warunków pracy, winno dopomagać do zorganizowania współżycia twórcy i jego dzieła z szerokimi rzeszami odbiorców.

Doceniając wartość wszystkich dziedzin i form życia kulturalnego, oraz dążąc do zapewnienia im należytych warunków rozwoju i ekspansji, OZN. zamierza w najbliższej fazie swej działalności skoncentrować swe wysiłki na tych działach, które ze względu na warunki techniczne posiadają największy zasięg społeczny i największe znaczenie dla rozpowszechnienia wartości kulturalnych. Do działów tych, które stanowić powinny przedmiot powszechnej konsumcji, należy przedewszystkiem radio, film, książka, prasa, plastyka, muzyka i śpiew.

Wobec wielkich potrzeb społecznych należy wysunąć na jedno z miejsc naczelnych postulat dostosowania produkcji technicznej w zakresie upowszechnienia dóbr kulturalnych pod względem ilości i ceny do właściwego poziomu.

Ze względu na wagę zagadnień kultury, OZN. uważa za wskazane skupienie całości spraw kulturalnych w jednym ośrodku dyspozycyjnym oraz zabezpieczenie państwu należytego wpływu w dziedzinach o szczególnej doniosłości wychowawczej.

Rola OZN. w akcji rozpowszechnienia wartości kulturalnych wyrażać się winna:

a) w ścisłym współdziałaniu na tem polu z czynnikami państwowymi;

b) w opracowywaniu planów dla poszczególnych środowisk w oparciu o plan ogólny;

c) w propagandzie wśród szerokiego ogółu zagadnień kulturalnych i budzeniu zrozumienia dla zamierzeń państwa w tej dziedzinie;

d) w podejmowaniu we wskazanym zakresie prac o charakterze realizacyjnym, polegającym na: 1) rejestracji potrzeb kulturalnych poszczególnych regionów w różnych dziedzinach kultury, 2) koordynacji i scalaniu dotychczasowych prac jednostkowych i zbiorowych w danym środowisku, inicjowaniu akcyj kulturalnych (bibljotecznej, filmowej, radjowej i t. p.).

Podany tutaj komunikat PAT'a wywołał szeroką i miejscami namiętną dyskusję w prasie politycznej. Posypały się argumenty za i przeciw tezom OZN'u. Dobrze, że nareszcie zaczynają mówić w naszych sferach politycznych i o zagadnieniach kulturalnych. Może za słowami pójdą i czyny.

Zaznaczyć tu należy, iż w swoim czasie „Muzyka Polska" wiele miejsca poświęciła sprawie organizacji kultury w Polsce. Ogłosiliśmy na ten temat szereg artykułów.

*

Naczelnikiem Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. został mianowany dr. Faustyn *Dzik*.

Dr. Władysław *Zawistowski* objął stanowisko dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej.

*

Po śmierci ś. p. *Romana Starzyńskiego* stanowisko Naczelnego Dyrektora Polskiego Radia objął Minister dr. *Konrad Libicki*, dotychczasowy dyrektor P. A. T.

*

Zarząd st. m. Warszawy wydzierżawił *Teatr Wielki* na sezon 1938/39 dyr. *Adamowi Dołżyckiemu i Ryszardowi Falkowskiemu*.

Organizacja opery, tj. kompletowanie zespołów chóru, orkiestry i baletu oraz angażowanie solistów napotkało na duże trudności. Zw. zawodowe postawiły bowiem szereg warunków, jak podwyższenie płac, zaangażowanie większej ilości osób niż dyrekcji zapotrzebowania itp. Wobec tego pertraktacje nie doprowadziły jeszcze do ostatecznych wyników. Jedynie skompletowano chór i balet, które już pracują od kilku dni. Niezałatwiona jest jeszcze sprawa orkiestry. Z solistów zaangażowano na razie m. in. Kostrzewską, Fedyczkowską, Szreterównę, Obarską, Bendę, Bułat-Mironowicza, Buczyńskiego, Kowalskiego, Lasockiego, Poredę, Saleckiego, Szczepańskiego, Znicza. Poza tym do poszczególnych oper będą zaangażowani artyści polscy i zagraniczni na gościnne występy.

Dyrekcja spodziewa się jednak pokonać wszystkie trudności *i rozpocząć normalnie sezon 1 października*, przyczym 4 razy w tygodniu będą przedstawienia operetkowe, w pozostałe dni opera.

Ten stosunek przedstawień operowych do operetki nie jest jednak stały, o ile opera zyska uznanie publiczności ilość przedstawień operowych będzie zwiększona. Pomimo szczupłych środków finansowych—dyrekcja otrzyma subwencję w wysokości 250.000 zł. na 6 miesięcy — dyrekcja zamierza wystawić przede wszystkim rzeczy nowe, nie grane jeszcze w Warszawie.

Na pierwszy ogień pójdą „*Harnasie*" *Karola Szymanowskiego* z dekoracjami Stryjeńskiej, oraz opery „Tais" i „Verbum Nobile". Z operetek będą wystawione „Książę Mirażu" oraz film muzyczny „Eine Fremde Frau".

*

Ustaliła się piękna tradycja, iż Zielone Świątki są świętem pieśni polskiej. Odbywają się w tym czasie liczne zjazdy organizacyj chóralnych, połączone z popisami konkursowymi. W r. b. odbyły się m. in. zjazdy chórów w *Gdańsku, Krakowie* i *Łodzi.*

W Gdańsku pierwsze miejsce zajął męski chór „*Echo*" z Poznania, który pod dyr. Wł. *Raczkowskiego* wykonał ciekawy utwór T. Z. *Kasserna* „Suitę orawską". Również poznańskiemu chórowi mieszanemu im. Moniuszki przypadło pierwszeństwo w Krakowie. Wykonał on pod dyr. St. *Wiechowicza* dwa utwory swojego dyrygenta.

*

Tydzień Muzyki Polskiej w Poznaniu — odbędzie się 2 — 9 października b. r. Bogaty program tygodnia zawiera: przedstawienia w Teatrze Wielkim: *Damy i huzary Ł. Kamieńskiego* (I-sze wykonanie), *Syrena W. Maliszewskiego, Harnasie K. Szymanowskiego, Straszny dwór St. Moniuszki;* Koncerty symfoniczne z utworami: *Moniuszki, Szymanowskiego, Stojowskiego, Maklakiewicza, Poradowskiego, Nowowiejskiego, Szeluty;* koncerty chórowe chóru katedralnego pod dyr. ks. dr. Gieburowskiego, Chóru Filharmonicznego oraz połączonych chórów Wielkopolskiego Związku śpiewaczego pod dyr. Wł. Raczkowskiego; koncerty kameralne z udziałem Polskiego kwartetu.

*

W Poznaniu pracuje od października ub. r. nowa *szkoła muzyczna,* zatwierdzona przez Ministerstwo W. R. i O. P. pod nazwą: *Prywatna Polska Szkoła Fortepianowa w Poznaniu.* — Szkoła ta ma na celu kształcenie miłośników muzyki, a w programie nauki poza dziełami klasyków i romantyków, podkreśla przede wszystkim twórczość rodzimą i współczesną. Kierowniczką tej Szkoły jest Kazimiera Szymańska z Poznania.

*

Ś. p. *Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian,* b. asystentka Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza i docent Uniwersytetu Jagiellońskiego testamentem swym *zapisała* całą swą *bibliotekę* muzykologiczną, liczącą przeszło 2.000 tomów (książek i muzykaliów) *Zakładowi Muzykologicznemu Uniw. J. K.*

Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu J. K. przystąpił do wydawania własnych publikacyj naukowych p. t. *Lwowskie Rozprawy Muzykologiczne.* Z początkiem września b. r. ukaże się I tom Rozpraw (200 str.), będący monografią o Adamie Jarzębskim, znakomitym kompozytorze instrumentalnym z I połowy XVII wieku, pióra Dra Jana Józefa Dunicza, st. asystenta Zakładu Muzykolog. Uniw. J. K.

*

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach ogłosiło *konkurs* dla dętych zespołów kameralnych. Wybór programu dowolny, nie może jednak przekroczyć 45 minut. Przewidziane są nagrody pieniężne (łączna suma 2.700 zł.) i dyplo-

my. Konkurs odbędzie się w listopadzie r. b.

*

Pomorski Związek Śpiewaczy przystąpił do zbierania materiałów do historii śpiewactwa na Pomorzu od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia (t.j. od czasu, kiedy datuje się pierwsza działalność chórów polskich na Pomorzu) do chwili bieżącej. Ta drukowana kronika ma m. in. wykazać zasługi śpiewactwa polskiego dla rozwoju kultury polskiej na Pomorzu w okresie przedwojennym. Historię tę opracowuje muzykolog toruński mgr. Leon Witkowski, który obecnie odwiedza pomorskie środowiska śpiewacze celem zebrania odpowiednich materiałów.

*

Koło śpiewacze im. św. Cecylii w Starogardzie na Pomorzu obchodziło w sierpniu b. r. 50-lecie swego istnienia. Z okazji tego wielkiego święta śpiewaczego odbył się okręgowy zjazd śpiewaczy z konkursem chórów. Pierwsze miejsce na tym konkursie zasłużenie zdobyła jubilatka. Uroczystość transmitowana była częściowo przez Polskie Radio.

*

Piotr *Perkowski* kończy obecnie nowy swój utwór symfoniczny, będący rodzajem suity, p. t. *„Szkice toruńskie"*. Pierwsza jego część — „Kościół P. Marii" — była ostatnio wykonana w Wilnie pod dyr. Stefana Śledzińskiego.

*

Michał *Kondracki* ukończył utwór na chór i orkiestrę symfoniczną p. t. *„Cantata ecclesiastica"* (Pater noster — Ave Maria — Gloria patri).

*

W składzie *Kwartetu Smyczkowego* Polskiego Radia zmienił się wiolonczelista: zamiast R. Halbera, który przechodzi do Warszawskiego Kwartetu Smyczkowego, partię wiolonczeli powierzono J. Mikulskiemu. Pierwsze, drugie skrzypce i altówka — jak dawniej: S. Włodarski, E. Skowroński, H. Trzonek.

ANGLIA

Prezesem T-stwa Muzyki współczesnej został obrany na kongresie w *Londynie Edwin Evans.* Ponadto do zarządu głównego weszli: *Darius Milhaud* (Francja), *K.-B. Iirak* (Czechosłowacja),*Paul Sacher* (Szwajcaria) i *Carlton Spragne - Sith* (Stany Zjednoczone).

Następny festival T-stwa Muzyki współczesnej odbędzie się w Warszawie, w czerwcu roku przyszłego.

*

W sierpniu odbył się w *Cambridge* wielki festival muzyki angielskiej XVI i XVII w., na którym wykonano instrumentalne i wokalne utwory mistrzów angielskich oraz wystawiono „Burzę" Szekspira z muzyką Purcell'a, napisaną w r. 1667.

*

W Londynie wystawiono sztukę Noël *Caward'a* p. t. Operetka, która miała niebywałe powodzenie zanim ją wystawiono, gdyż na kilka miesięcy przed premierą wszystkie bilety były wyprzedane na szereg przedstawień.

*

W Londynie wydarzył się niezwykły incydent podczas pierwszego wykonania na publicznym koncercie Tria smyczkowego op. 20 *Anton'a Webern'a*, ucznia Arnolda Schoenberga. Jeden z wykonawców, wiolonczelista, przerwał granie, oświadczając publicznie, iż dalej tego utworu grać nie może.

BELGIA

W *Brukseli* powstało międzynarodowe pismo muzycznego (kwartalnik)

pod nazwą *La Revue Internationale de Musique*. Zawiera prace i artykuły w kilku językach W pierwszym numerze m. inn. ukazał się artykuł A. Tansmana o muzyce w Polsce.

*

Pianistyczny konkurs im. Jsaya, który się odbył *w Brukseli*, znowu przy niósł sukcesy pianistom sowieckim. Pierwszą nagrodę 50.000 fr. zdobył Emil Guilels, trzecią (20.000 fr.) M. J. Fliers, zaś drugą zdobyła Angielka miss Johnstone. Do konkursu stanęło 88 osób.

CZECHOSŁOWACJA

W *Treńczyńskich Cieplicach* odbył się 17 — 28 sierpnia *II-gi Europejski festival muzyki kameralnej*. Był on ciekawym przeglądem poziomu pracy poszczególnych zespołów kameralnych różnych państw.

Czechosłowacja przedstawiła dwa kwartety smyczkowe, doskonały kwintet instrumentów dętych i zespół wokalno - instrumentalny. Italia, Francja, Niemcy, Węgry i Belgja reprezentowane były przez swoje kwartety smyczkowe, Anglia — przez b. ciekawy zespól wokalny „The Tudor Singers"; ponadto wystąpiło oryginalne trio niemieckie: flet, wiolo di gamba i szpinet. Polskę reprezentował *„Kwartet polski"* (E. Umińska, T. Jaworski, M. Szaleski i Z. Adamska) z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej. Artyści polscy wykonali kwartety Lessla i Mozarta, oraz Kwintet J. Zarębskiego. Prasa jednogłośnie podkreśla piękne brzmienie zespołu polskiego, stylowe wykonanie kwartetu Mozarta, oraz doskonałą grę J. Wysockiej - Ochlewskiej.

Trenczyński festival zgromadził wielką ilość miłośników muzyki kameralnej, którzy mieli tu możność usłyszenia najlepszych zespołów kameralnych jak również i utworów muzyki kameralnej tak dawnej jak i współczesnej.

*

W *Pradze* odbywa się obecnie wielka wystawa, ukazująca losy dzieł *Smetany* za granicą.

*

W Teatrze niemieckim w *Pradze* wystawiono nową operę Ernesta *Kreneka* p. t. *Karol V*. Utwór ten stanowi swojego rodzaju połączenie opery, oratorium i dramatu scenicznego.

FRANCJA

Długoletni dyrygent słynnych w Paryżu koncertów Société des Concerts du Conservatoire — *Philippe Gaubert* ustąpił z zajmowanego stanowiska. Na miejsce jego powołany został *Charles Münch*, wybitny dyrygent koncertów orkiestry Towarzystwa Filharmonicznego (Orchestre de la Société Philharmonique).

*

W *Paryżu* w sali Gaveau odbyło się pierwsze wykonanie nowego utworu Igora *Strawińskiego:* koncertu Es dur na małą orkiestrę *Dumbarton* Oaks *Concerto*. Dyrygował autor. Nowy utwór wywołał obszerną dyskusję w muzycznej prasie francuskiej.

*

W Paryżu rozstrzygnięty został *konkurs* na utwór *na organy* i orkiestrę. Pierwszą nagrodę (2000 fr.) otrzymał *Jean Langlais* za utwór p. t. Thême, Variations et Final na organy, orkiestrę smyczkową, trąbki i puzony.

*

W katedrze w *Reims* odbyła się uroczysta inauguracja nowych wielkich organów, zbudowanych przez firmę Gonzalez na wzór organów dawnych, z w. XVII.

Nowe organy o 4-ch manuałach i pedale, o 88 głosach są chlubą francuskiej sztuki organmistrzowskiej.

Inauguracji nowego instrumentu dokonał znany organista z Paryża — Joseph Bonnet.

ITALIA

G. Francesco Malipiero mianowany został profesorem kompozycji w Liceum Benedetto Marcello w Wenecji.

*

G. F. *Malipiero* ukończył 2 nowe utwory: *Missa pro mortuis*, poświęcona pamięci Gabriela d'Annunzio oraz ilustrację muzyczną do Hekuby Eurypidesa.

*

Pietro *Mascagni* ukończył nową operę: *I bionchi e i negri*, która ma być wystawiona podczas uroczystości jubileuszowych, poświęconych 50-cio leciu działalności twórczej tego kompozytora. P. Mascagni obecnie liczy 74 lata.

*

Znana włoska firma wydawnicza Ricordi przystąpiła do zbiorowego wydania dzieł G. B. *Palestriny*. Redakcję powierzono ks. *Casimiriemu*. Wydanie to obejmie około 34 tomów. Pierwszy z nich ukazać się ma już w najbliższych mięsiącach.

*

W bibliotece Konserwatorium w *Neapolu* odnaleziono dwie nieznane dotychczas *sonaty wiolonczelowe* Antoniego *Vivaldiego;* będą one wydane.

*

Dyrektorem Papieskiego Instytutu Muzyki kościelnej w Rzymie został przez Ojca św. mianowany znany gregorjanista prof. Don Gregorio *Sunol*, Benedyktyn. Don Sunol, z pochodzenia Hiszpan, odbył studia muzyczne w Montserrat i w Solesmes.

Specjalnością jego jest poleografia chorału gregoriańskiego. Prace jego cieszą się sławą międzynarodową.

*

W ubiegłym sezonie dano w La Scali mediolańskiej 100 przedstawień operowych. Zgromadziły one ponad 200.000 słuchaczy.

*

Wędrowny teatr operowy „*Char de Thespis*" zorganizował w ciągu ub. lata w 50-ciu miastach włoskich szereg przedstawień. Dawano *Aidę i Traviatę.* Przedstawienia odbywały się na placach i rynkach. Dostępne one były dla najszerszych warstw społecznych.

*

Ogromnym powodzeniem cieszą się wielkie koncerty popularne, poświęcone muzyce symfonicznej i chóralnej, organizowane prawie we wszystkich miastach Italii w miesiącach letnich, w sobotę popołudniu. Udział w tych koncertach biorą najlepsze orkiestry, chóry, zespoły i dyrygenci.

*

Konkurs na operę włoską, ogłoszony w swoim czasie przez medjolańską Scalę, nie dał pożądanych wyników. Z pośród nadesłanych 78 oper żadna nie została wyróżniona. We włoskich sferach kulturalnych budzi to poważne zaniepokojenie.

ŁOTWA

Dn. 19 czerwca odbyło się w *Rydze* wielkie święto pieśni łotewskiej. Udział w nim wzięło ponad 350 chórów (około 16.000 śpiewaków). Połączonymi chórami dyrygowali: Reiters, Kolniasz i Meingaillis.

NIEMCY

W Bawarskiej operze państwowej *w Monachium* wystawiono nową operę Ryszarda *Straussa* p. t. *Dzień pokoju.*

*

Ryszard Strauss pracuje nad nową operą, opartą na greckich motywach. Tematem libretta, który pisze Józef Gregor, jest mit o królu Midasie.

*

W *Bayreucie* umarł w wieku lat 89 *Hans von Wolzogen*, założyciel i redaktor oficjalnego organu przedstawień wagnerowskich w Bayreuth — *Bayreuther Blätter*. Entuzjasta twórczości Wagnera Wolzogen wiele zrobił dla jej propagandy.

*

Mnóstwo prywatnych szkół muzycznych w Wiedniu zamknięto, ponieważ na czele ich stali muzycy pochodzenia żydowskiego.

Gauleiter Globotschnig wydał rozporządzenie, na mocy którego zorganizowana ma być wielka szkoła muzyczna dla miasta obwodowego (Gaustadt) Wiednia.

*

W Dusseldorfie zorganizowano wystawę „Muzyki zwyrodniałej". Figurowały tu m. in. nazwiska takich kompozytorów jak Igora Strawińskiego, Pawła Hindemitha, Kurt Weilla, Franza Schrekera, Albana Berga, Ernsta Focha, Karola Rathausa i in. Fragmenty utworów tych kompozytorów demonstrowano na wystawie z płyt gramofonowych.

*

W dn. 9 — 16 października odbędzie się *we Frankfurcie n/Menem Międzynarodowy Kongres Śpiewu i Deklamacji* (Internationales Kongress für Singer und Sprechen). Kongres poświęcony jest zagadnieniom teoretycznym i praktycznym — związanym ze śpiewem i deklamacją. Sądząc ze zgłoszonych referatów i projektowanych pokazów — Kongres zapowiada się b. ciekawie.

STANY ZJEDNOCZONE

Arturo Toscanini podpisał trzyletnią umowę z National Broadcasting Company Stanów Zjednoczonych na szereg wielkich radiowych i publicznych koncertów symfonicznych w Nowym Yorku i innych miastach.

*

Feliks *Łabuński*, rozwijający szeroko działalność propagandową w Stanach Zjednoczonych A. P., został kierownikiem muzycznym „*Polish Art Service*". Celem tej instytucji jest propaganda sztuki polskiej i działalność informacyjna na terenie Stanów Zjednoczonych. Cieszyć się należy z powstania tego rodzaju placówki polskiej.

*

17 i 24 maja r. b. odbyły się *w Nowym Yorku* dwie audycje radiowe, nadane przez *Columbia Broadcasting System* na całą Amerykę i Kanadę, poświęcone „*Ewolucji pieśni polskiej*. Program zawierał pieśni: Chopina, Moniuszki, Zarzyckiego, Karłowicza, Paderewskiego, Stojowskiego, Szymanowskiego, Wiechowicza, Szeligowskiego, Łabuńskiego i Perkowskiego. Wykonała te pieśni po polsku i po angielsku amerykańska śpiewaczka Maria Maksymowicz. Program objaśniał Felix Łabuński. Obie audycje były pierwszym w U. S. A. tego rodzaju cyklem, poświęconym w całości pieśni polskiej.

*

Na festiwalu muzycznym w Chicago zorganizowanym przez „Chicago Tribune", wystąpił polski chór żeński „Echo", który zdobył pierwszą nagrodę w kategorii chórów żeńskich.

Chór wystąpił pod batutą p. Adeliny *Preyss* b. stypendystyki światowego Zw. Polaków z Zagranicy i Funduszu Kultury Narodowej.

*

W Rumson pod Bostonem (St. Z. A. P.) umarła znana polska pianistka, profesorka Konserwatorium w Bostonie, ś. p. *Antonina Szumowska - Adamowska.*

TURCJA

Jedno z pism stambulskich podaje rozmowę swego prezdstawiciela z dyrektorem konserwatorium muzycznego *w Ankarze, prof. E. Praeteriusem.*

Profesor oświadczył, że powstałe przed trzema laty konserwatorium w Ankarze ma za zadanie przygotowanie nauczycieli muzyki w szkołach krajowych. Słuchacze werbowali się dotychczas ze szkół przygotowawczych. Z tego też względu kurs konserwatorium trwał w ciągu 6 lat. Obecnie opracowano nowy regulamin, który postanawia, że uczniowie konserwatorium muszą posiadać dyplomy gimnazjalne.

Poza szkołą muzyczną istnieją jeszcze oddziały: operowy i teatralny.

Następnie prof. Praeterius zaznaczył, że dotychczas w całej Turcji istniała jedna jedyna dobra orkiestra, a mianowicie orkiestra prezydenta republiki. Obecnie Stambuł i Izmir pragną również posiadać swe zespoły muzyczne.

Dotychczas Ankara nie posiada większego teatru, jednak są czynione usiłowania celem założenia w ciągu trzech lat najbliższych wielkiego teatru narodowego.

W Ankarze kilka komisyj zajmuje się tłumaczeniem na język turecki najsłynniejszych oper europejskich.

Z. S. R. R.

Dimitri Szostakowicz ukończył nową, szóstą symfonię. Powstała ona pod wpływem poematu Majakowskiego p. t. W. J. Lenin.

*

Sowieckie sfery muzyczne przygotowują się do obchodu stulecia urodzin *P. Czajkowskiego* (7 maja 1840). Projektowane są wielkie koncerty i przedstawienia operowe. Państwowe wydawnictwo przygotowuje kompletne wydanie twórczości Czajkowsikego pod redakcją muzykologa B. W. Assafiewa.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Bardzo przepraszam, że ośmielam się wtrącać swoje „trzy grosze" na łamy „Muzyki Polskiej", gdzie wypowiadają się tylko „asy" świata muzycznego. Czytując wszakże pilnie interesujące artykuły o różnych zjawiskach życia muzycznego w Polsce, tak dodatnich jak i ujemnych, szukam w nich na próżno śladów zainteresowania sprawami muzycznymi na polu szkolnictwa... powszechnego.

Czasem jest wzmianka o szkolnictwie średnim ogólno-kształcącym, gdzie nauka śpiewu jest tylko nadobowiązkową — a wspomina się tylko z racji działalności „Ormuzu", który pragnie swymi koncertami wypełnić lukę w wykształceniu muzycznym młodzieży szkół średnich, ale o szkole powszechnej panuje zupełne milczenie tak, jakby problem racjonalnego nauczania śpiewu i muzyki w tej szkole nie istniał, lub jakby wszystko było tu już w największym porządku, względnie, jakby stan powszechnej muzykalności

był zupełnie niezależnym od poziomu nauczania śpiewu i muzyki w szkole powszechnej.

Czy mamy w Polsce nadmiar utalentowanych kompozytorów, dyrygentów, instrumentalistów? Czy mamy wiele dobrych chórów, a wśród nich wybitnych solistów? Dlaczego skompletowanie najszczuplejszej bodaj orkiestry czy zespołu śpiewaczego dla wypełnienia licznych (nazbyt licznych) naszych uroczystości napotyka na nieprzezwyciężone nieraz trudności? Dlaczego wydawnictwa muzyczne są i muszą być drogie? Dlaczego mają mało prenumeratorów i nabywców, — dlaczego?

Odpowiedź na te wszystkie i coraz dalsze „dlaczego"? jest tylko jedna: Szkoła powszechna, dająca podwaliny pod całe późniejsze wykształcenie ogólne, nie zdołała dotąd rozbudzić zainteresowania do muzyki i nie daje ogółowi solidnych podstaw do jej zrozumienia. A bez zrozumienia bodaj elementarnych zasad muzyki, bez wykorzenienia analfabetyzmu muzycznego, który jest naprawdę groźny u nas, nie może być mowy o bliższym zainteresowaniu się ogółu tą najidealniejszą — choć może i najtrudniejszą — ze sztuk.

Jakiż bowiem jest obecny stan nauczania muzyki i śpiewu w szkolnictwie powszechnym?

a) Program nauki śpiewu od r. 1920, ulega ciągłym zmianom, nieraz bardzo radykalnym, choć może nie zawsze uzasadnionym. Władze szukają dopiero właściwego sformułowania, ale niewiele liczą się z doświadczeniami poczynionymi w praktyce od lat blisko 20.

b) Śpiewniki i zbiorki pieśni wydane w tym okresie nie tyle dbają o respektowanie wymagań „programu", który jest ciągle „tymczasowym", ile o jak najszerszy zbyt, który jest o tyle pewniejszy, im różnorodniejszy materiał zawierają, a także im „bliżej wielkiego ołtarza" stoi autor lub wydawca.

c) Nauczycielstwo szkół powszechnych naogół nie jest ani muzycznie ani metodycznie należycie przygotowane do trudnego zadania: nauczania śpiewu, a uczyć musi. Jak sobie daje radę, to jest jego tajemnicą, a wyniki widzimy wszyscy w poziomie ogólnego umuzykalnienia... Nieliczne wyjątki, mające dostateczne wykształcenie muzyczne, nie mogą zaważyć na szali ogólnej bierności i niezaradności.

d) Kompozytorów nie interesuje szkoła powszechna, nie widzą tu pola do popisu, a jeżeli który zabłądzi w te rejony, nie zwraca uwagi na nieznany sobie „program", albo go świadomie ignoruje, jako „tymczasowy" i tworzy piosenki nieskoordynowane pod względem trudności rytmicznych, melodyjnych, rozległości skali i tekstu z rozwojem umysłowym tej młodzieży, dla której mają być przeznaczone. Wyrastają stąd dla uczących niepomierne trudności w wyszukaniu odpowiedniej melodii na daną lekcję w jakiejś klasie.

e) Władze szkolne przeciągając ad infinitum stan tymczasowości ponoszą w największej mierze odpowiedzialność za ten smutny stan naszej muzykalności.

Ażeby ten stan uległ poprawie, koniecznym jest:

1) ustalenie programu nauki śpiewu w szkołach powszechnych

w takich ramach, aby najogólniejsze zasady muzyki zostały całej młodzieży trwale przyswojone przy równoczesnym jej „rozśpiewaniu".

2) Danie całemu nauczycielstwu możności pogłębienia wiedzy muzycznej teoretyczno-praktycznej i metodycznej.

3) Uporządkowanie pieśniarstwa dla szkół powszechnych pod względem jak najstaranniejszego stopniowania wszelkich trudności technicznych.

4) Skrupulatne przestrzeganie przez kompozytorów (i kompilatorów) śpiewników wymagań ustalonego wreszcie „programu nauki śpiewu", aby ich utwory odpowiadały pod każdym względem poziomowi tej klasy, na którą zostały przeznaczone.

5) Między „światem muzycznym" a szarą rzeszą" nauczycielską powinno nastąpić zbliżenie, zrozumienie i wzajemne poznanie obopólnych potrzeb i możliwości, aby przez solidarne współdziałanie podnieść ogólny poziom umuzykalnienia naszego społeczeństwa.

„Góra" nie może zakwitnąć, gdy na „dole" tkwić musi w suchej i jałowej glebie...

Józef Migacz
nauczyciel (Nowy Sącz).

P. Migacz poruszył w liście swoim sprawę, nad którą muzycy polscy niestety, przechodzą zazwyczaj do porządku dziennego, pomimo zasadniczego jej znaczenia dla podstaw naszej kultury muzycznej. „Wszyscy" niby doceniają sprawę wykształcenia muzycznego w szkolnictwie ogólno-kształcącym— przynajmniej „wszyscy" o tym mówią, a nawet tu i ówdzie o tym piszą — tylko bardzo nie wielu z pośród naszych muzyków bierze czynny udział w tej mało efektownej pracy. Jest ona spychana „łaskawie" na barki kilku i na barki pracowitego, ofiarnego i pełnego poświęcenia nauczycielstwa polskiego. Nie mamy w Polsce dobrych śpiewników szkolnych, nie mamy wartościowych podręczników, brak wykształconych i znających się na sprawie instruktorów śpiewu, nie ma inteligentynch popularyzatorów muzyki i t. d. i t. d. Tereny do pracy dla muzyków polskich olbrzymie! Warto nad tym zastanowić się poważniej.

Redakcja.

W związku z ukazaniem się w Nr. VI „Muzyki Polskiej" listu p. dyr. M. J. Piotrowskiego otrzymaliśmy od Wydziału Towarzystwa Muzycznego w Krakowie następujący Komunikat, z prośbą o jego ogłoszenie:

„Oświadczenie p. dyr. Piotrowskiego ogłoszone w prasie nie daje obrazu sytuacji jaka wytworzyła się w związku z projektowaną zmianą statutu Towarzystwa Muzycznego i w związku z reorganizacją Konserwatorium, którego Towarzystwo Muzyczne jest właścicielem. Ogranicza się ono bowiem do jednostronnego przedstawienia przyczyn zmiany na stanowisku dyrektora Konserwatorium, a pobieżnie i nieściśle traktuje istotę zagadnienia. Z tych względów Wydział Towarzystwa Muzycznego czuje się zmuszonym do wy-

jaśnień na łamach prasy, aczkolwiek zdaniem jego, sprawy te mniej nadają się na razie do publicznych dyskusyj, mogących wywołać szkodliwe fermenty, lecz raczej powinny być rozważane w atmosferze spokoju i wzajemnego zrozumienia przez czynniki bezpośrednio zainteresowane.

Istotą konfliktu jest różnica poglądów na cel i zadania Towarzystwa Muzycznego i jego stosunek do Konserwatorium. P. dyr. Piotrowski reprezentuje zapatrywanie, że Towarzystwo Muzyczne powinno być w pierwszej linii zrzeszeniem zawodowych muzyków i służyć interesom artystycznym, a nawet materialnym. W przeciwieństwie do tego Wydział Towarzystwa Muzycznego stoi na stanowisku, że Towarzystwo Muzyczne w myśl intencji założycieli i 72 letniej tradycji powinno pozostać stowarzyszeniem kulturalnym skupiającym przede wszystkim miłośników muzyki w celu szerzenia kultury muzycznej w najszerszych warstwach społecznych. Tym samym Wydział dąży do zachowania dotychczasowego stosunku Konserwatorium do Towarzystwa Muzycznego, z uwzględnieniem dostosowania wewnętrznej organizacji uczelni do obecnych wymogów ustawowych. Znalazło to wyraz w statucie Konserwiatorium opracowanym przez Wydział i uzgodnionym z Ministerstwem W. R. i O. P.

Przechodząc do szczegółów oświadczenia p. dyr. Piotrowskiego zauważyć należy, że zgodnem z prawdą jest twierdzenie, iż Ministerstwo W. R. i O. P. — ani oficjalnie, ani prywatnie nie dawało do zrozumienia Wydziałowi Towarzystwa Muzycznego, że w związku z nowym statutem i reorganizacją Konserwatorium potrzebna jest zmiana na stanowisku dyrektora", ale też również stwierdzić należy, że nikt nigdy Ministerstwa nie posądzał o dawanie takiej sugestii. Zmianę tą przeprowadził Wydział Towarzystwa Muzycznego w ramach przysługujących mu ustawowych uprawnień.

P. dyr. Piotrowski twierdzi, że zgłosił rezygnację ze stanowiska dyrektora, ponieważ jego postulaty rzeczowe nie były popularne w Wydziale, że cofnął ją na prośbę Wydziału, a ostateczną dymisję otrzymał bez związku ze zmianami statutu i bez podania motywów. Wszystko to nie zgadza się z rzeczywistością. P. dyr. Piotrowski przez 10 lat uznawał, a co najmniej tolerował, dotychczasowe warunki pracy w Konserwatorium, rezygnację zaś wniósł na posiedzeniu Wydziału w dniu 25 lutego br. jedynie z tego powodu, że Wydział Towarzystwa Muzycznego odniósł się krytycznie do jego żądania zwolnienia jednego z pracowników Towarzystwa Muzycznego, albowiem nie było ono dostatecznie umotywowane. Zarzuty, oraz rzeczowe dezyderaty przedstawił p. dyr. Piotrowski dopiero na posiedzeniu w dniu 8 marca br. i wówczas Wydział wybrał Komisję dla ich rozpatrzenia na skutek uwzględnienia tych dezyderatów w znacznej części a nie na prośbę Wydziału, p. dyr. Piotrowski cofnął rezygnację. Decyzja co do rozwiązania umowy z p. dyr. Piotrowskim zapadła na posiedzeniu Wydziału w dniu 16 maja br. równocześnie z rozwiązaniem umów o pracę ze wszystkimi bez wyjątku pracownikami zarówno Towarzystwa Muzycznego, jako też Konserwatorium. Stało się to w związku z reorganizacją obu instytucyj, w celu umożliwienia swobodnego doboru personelu na nowych warunkach. P. dyr. Piotrowski brał udział w tym posiedzeniu, za tym o motywach tego zarządzenia był jak najdokładniej powiadomiony. Dodać wreszcie należy, że p. dyr. Piotrowski nie był

nigdy krępowany w „autonomii artystycznej" Konsewatorium, kwestia zaś pobierania przez Towarzystwo Muzyczne dochodów z Konsewatorium była zawsze i jest otwarta dla rzeczowej dyskusji. Można się spierać o ich wysokość, jednakże nie można odmówić Towarzystwu Muzycznemu, jako właścicielowi szkoły, prawa pobierania dochodu z pokaźnego majątku w postaci instrumentów muzycznych, oddanych do dyspozycji Konserwatorium, oraz za świadczenia, z których Konserwatorium korzysta. Jest to tym bardziej słuszne, że Towarzystwo Muzyczne przeznaczało te pieniądze na pokrycie kosztów administracji, oraz na cele artystyczne.

Pomimo odmiennych poglądów i nielojalności p. dyr. Piotrowskiego w stosunku do Towarzystwa Muzycznego, komisja organizacyjna przedstawiła go Wydziałowi, jako kandydata na dyrektora równorzędnie z kandydaturą p. dyr. Wallek-Walewskiego. W głosowaniu otrzymał p. dyr. Wallek-Walewski 7 głosów, p. dyr. Piotrowski 2 głosy, 4 kartki oddano puste. Po wyborze 80% grona nauczycielskiego oświadczyło gotowość współpracy z p. dyr. Wallek-Walewskim.

Wydział Towarzystwa Muzycznego doceniał kwalifikacje i zalety osobiste p. dyr. Piotrowskiego, jednakże uważa za możliwe zastąpienie go na stanowisku dyrektora Konserwatorium przez osobistość, posiadającą te walory w wyższym stopniu i w tym przeświadczeniu zamierza powierzyć je swemu dotychczasowemu dyrektorowi artystycznemu i długoletniemu profesorowi p. Bolesławowi Wallek-Walewskiemu, spodziewając się, że wybór ten znajdzie uznanie w polskim świecie muzycznym i społeczeństwie, bez bliższych uzasadnień, a dla Konserwatorium będzie początkiem tak pomyślnej ery, jaka była za rządów jego założyciela i znakomitego muzyka Władysława Żeleńskiego".

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

IX

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU PAŹDZIERNIKA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Wrzesień	Zeszyt IX (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Stanisław Szpinalski.

TEZY KULTURALNE OZN.

Ogłoszenie tez w sprawie kultury przez Radę Naczelną OZN wywołało żywy oddźwięk w prasie. Polemiki, jakie się z tego powodu wywiązywały, udowodniły ponad wszelką wątpliwość, że sprawa dojrzała do dyskusji i jest więcej, niż aktualna.

Narazie dyskusja toczy się przeważnie między politykami (chociaż nie brak jest głosów ze świata artystycznego) — *gros* armii kulturalno - artystycznej nie wypowiada się definitywnie. I to jest właśnie zdumiewające. Toczy się namiętny spór o zasadniczy sposób „gospodarowania" Kulturą, o to, czy ma być „totalnie", czy też „liberalnie", a najbardziej, zdawałoby się, zainteresowani w tej kwestji, najbardziej powołani do wypowiedzenia się, milczą z wytrwałością godną podziwu... Należy wobec tego przypuścić, że mało to ich właśnie obchodzi, lub że te elementy, które miały by coś do powiedzenia, nie mogą dość do głosu z tych czy innych względów.

Trudno się dziwić, że muzyczny świat polski nie wypowiada się, — niewiadomo przecież, „kto" lub „co" reprezentuje muzykę polską. Przy obecnym bałaganie w tej dziedzinie ma do tego równe prawo zarówno p. Rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego, jak i dzierżawca sali koncertowej Konserwatorium p. Markiewicz... Natomiast z wielką ciekawością posłuchalibyśmy, co myślą o Tezach OZN nasi Akademicy Literatury.

Obserwując pojedynek zwolenników Tez i ich przeciwników, stwierdzić bezstronnie należy, że ci ostatni przejawiają ubolewania godną nerwowość, która często powoduje niesłychane gaffy. Dla przykładu niekonsekwentnej argumentacji obrońców „liberalizmu" kulturalnego znany publicysta wileński p. Jerzy Wyszomirski (uprawiający prawdziwą woltyżerkę między konserwatywnym „Słowem" a t. zw. demokratycznym „Kurjerem Powszechnym") w artykule p. t. „Historiozofia w filmie" („Słowo" z dnia 18.IX.38) pisze tak: *...mniejsza jednak o faszystowskie tendencje filmu: to kwestia wewnętrzna Włoch; co do nas, mogliśmy te tendencje potępić lub pochwalić, zależnie od naszych sympatii i przekonań; mogliśmy także stwierdzić raz jeszcze, że wszelka, nawet najbardziej wzniosła tendencyjność szkodzi prawdziwej sztuce, która musi być zawsze swobodna. Nasze „tezy kulturalne" Ozonu nie zastanawiają się nad tym,* Zaś kilkanaście wierszy dalej czytamy, przecierając oczy ze zdumienia, że *...sztuka plastyczna — malarstwo, rzeźba, architektura — przemawia zawsze najżywiej do tłumów; zapomocą tych dzieł każdy wódz, monarcha i wielki polityk skuteczniej urabiali masy, niż zapomocą okólników, zarządzeń, odezw, wezwań, tez i tym podobnych pustych słów, które „volant". Monumenta zaś „manent". Tak postępował Perykles i Cezar, Trajan i Konstantyn Wielki, Karol Wielki i Karol piąty, Napoleon I i Napoleon III, imperatorowie rosyjscy, budujący Petersburg, Ludwikowie francuscy i Fryderykowie pruscy. Tak samo postępuje dziś Mussolini, dźwigający materialną, architektoniczną potęgę Italii, i Hitler, który uwieczni się autostradami. Film jest dzisiaj jedną z tych sztuk, która — na podobieństwo sztuk plastycznych — może wywierać największy wpływ na masy, może je odpowiednio wychowywać.*

Tyle p. Wyszomirski. I bądź tu mądry. A więc, „urabiali" czy nie urabiali? „Może wychowywać" czy nie może? Jakie to swoją drogą szczęście, że ci wielcy mężowie nie słuchali ówczesnych Panów Wyszomirskich, bo tacy napewno byli. Jest to rodzaj, który zawsze skrytykuje każdą inicjatywę, zwłaszcza, gdy nie pochodzi od niego. Zastanawiającą jest rzeczą, że przeciwnicy jakiejkolwiek organizacji kultury nie precyzują wcale swej postawy wobec obecnego stanu spraw kulturalnych w Polsce. Czyżby więc uważali, że wszystko jest jaknajlepiej? A jeśli nie jest dobrze, czy nie uważali by za stosowne podzielić się z na-

mi swymi poglądami na to, coby należało zmienić i w jaki sposób? Rozumiem dobrze, że to są raczej niedyskretne pytania, ale trudno — „królik pierwszy zaczął", jak mówi znana anegdota.

Istnieje w Polsce kategoria ludzi nieszczęsnych — są to t. zw. „działacze kulturalni". Specjalnie doświadczeni przez los są ci, co pracują w t. zw. terenie. Oni napewno z radością powitali sam fakt postawienia tej arcyważnej kwestii, jaką jest sprawa upowszechnienia kultury i jej planowej organizacji, w szeregu zagadnień głównych życia narodowego. Jednym z licznych argumentów, jakimi gorliwie szermują krytycy tez OZN, jest ten, że organizacja kultury zabije inicjatywę społeczną i prywatną. Nazwałbym taką argumentację conajmniej demagogiczną. A gdzież to mamy dowody tej „inicjatywy"? Jeśli chodzi o muzykę, sprawa wydania op. „Straszny Dwór" Moniuszki ładnie by wyglądała, gdyby nie pomoc FKN. A skandale z Operą Warszawską czy też Filharmonią? To są przykłady najbardziej bijące w oczy. A proszę teraz pojechać z koncertem lub wystawą obrazów w teren. Mamy wprawdzie Mistrza Chopina, tylko nie ma fortepianów, na jakich w godziwy sposób można by wykonywać Jego kompozycje. Obrazów nie ma gdzie wystawić. Wilno nie ma sali koncertowej, ani wystawowej, nie ma fortepianu koncertowego, a jaka taka orkiestra symfoniczna żyje ze wspaniałomyślnej łaski „Polskiego Radia", rozumiejącego, że gdy zawodzi t. zw. inicjatywa społeczna, trzeba działać bez niej lub poza nią. A sprawa drożyzny książek? Wiadomą jest rzeczą, że przed powstaniem państwowego wydawnictwa książek szkolnych podręcznik szkolny kosztował przeciętnie 5 — 7 zł. Wydawnictwo państwowe zmniejszyło te ceny conajmniej w dwójnasób. Dowodzi to, że czasem interwencja jest konieczna. Taką próbą interwencji w momencie chaosu i bezwładu jest akcja OZN. Kłóćmy się teraz, by ta interwencja wypadła jak najpomyślniej, ale nie negujmy jej konieczności, byłoby to świadectwem naszej ślepoty i tragicznego niezrozumienia rzeczywistości... P. Cat-Mackiewicz z patetyczną emfazą woła w „Słowie" (21—VIII) że kultura, a raczej jej wielkość, „rodzi się w anarchii". Jak na konserwatystę, jest to conajmniej pikantne. Szkoda wielka, że Szanowny Redaktor nie jest pianistą i nie koncertował na pianinie Drygasa w Wołkowysku... It is something to write home about...

Ulubionym refrenem „liberałów" kulturalnych jest gorliwie

kolportowana wersja o upadku kultury niemieckiej pod rządami Goebelsa. Na czym polega ten rzekomy upadek, nie precyzuje się, oczywiście. Wzięła i... upadła. Mam takie wrażenie, że żadna kultura, prawdziwie wielka, nie pada w ciągu niespełna 6 lat, a tyle lat właśnie rządzi obecny minister propagandy Rzeszy. Po Anschlussie pewna ekscentryczna niewiasta oświadczyła mi, że Wiedeń się skończył. Na moją prośbę wytłumaczenia mi, na czym polega ta straszna katastrofa, odpowiedziała, że ...Freud przecież wyjechał z Wiednia. Sic! Gdy jednak wyraziłem lekkie wątpliwości, co do znaczenia tego faktu w skali dziejowej, odpowiedziała mi, że jestem cynik i... wstrętny totalista. Trudno, oczywiście, prowadzić dyskusję z kulturalnymi „kibicami". Tak jest, z kibicami! Bo charakterystyczną cechą tej dyskusji jest to, że właśnie zabierają najczęściej głos ludzie, stojący zdala od istotnej pracy w dziedzinie kultury. A już wręcz rozpaczliwe jest, że ciągle rozmawiają nie na temat. My mówimy *o upowszechnieniu kultury*, a oni o rzekomym *skrępowaniu swobody twórczości*. Sądzą pewnie, że ewentualna Izba Muzyczna każe Woytowiczowi komponować w C-dur, a Szeligowskiemu zabroni użycia formy toccatowej, co tego twórcę o tak wybitnie motorycznym temperamencie zmartwiło by nie na żarty. Geniusz Szymanowskiego natrafiał na takie opory ze strony dzisiejszych obrońców „liberalnego" poglądu na świat, że można by przypuścić, iż gdyby oni w swym czasie rządzili polską muzyką. wyznawane przez nich kanony estetyczne skrępowały by twórcę „Symfonii koncertującej" bardziej niż 100 Izb.

Tezy kulturalne OZN są narazie tylko zapowiedzią w kierunku przyszłej akcji. Nie są zresztą zupełnie szczęśliwie zredagowane. Są właściwie rozwinięciem Deklaracji lutowej. Czekamy teraz na czyny, na konkretne działanie. Spróbujmy określić, jakby wyglądało konkretne działanie w dziedzinie muzyki. Przede wszystkim, uporządkowanie zawodu muzycznego. Sprawa bardzo ważna i pilna. W zakresie tego posunięcia znalazła by się sprawa związków zawodowych, towarzystw muzycznych (istniejących często tylko na papierze) i innych pokrewnych organizacji. Z chaosu powinna się wyłonić Korporacja Muzyków. Następne posunięcia w dziedzinie praktycznej powinny mieć na względzie ratowanie bezpośrednio zagrożonych placówek muzycznych, jak Opery i Filharmonii. Muszą one istnieć i działać w imię tych samych ideałów, jakie powodują organizowa-

nie polskiego lotu do stratosfery, wyprawę na Spitzbergen i t. d. Bądźmy konsekwentni — mamy państwowe szkoły muzyczne, miejmy też i warsztaty pracy muzycznej... Czy można sobie wyobrazić uniwersytet bez pracowni naukowych i teatrów anatomicznych? Sprawą równie ważną będzie ustalenie, jak ma być z nagrywaniem arcydzieł polskiej muzyki na płyty. Jest to moment propagandowy wagi pierwszorzędnej. Pan Minister Spraw Zagranicznych z całą pewnością rozumie doniosłość tego zagadnienia. Przecież my nic, albo prawie nic nie mamy! Nie mamy pierwowzorów stylowych wykonań dzieł największego polskiego symfonisty Karola Szymanowskiego. Może by zamiast wydatków na Balet Reprezentacyjny poczynić wydatek na nagranie dzieł Szymanowskiego, Moniuszki, Karłowicza i całej plejady współczesnych kompozytorów polskich? Przecież na prowincji gramofon jest czasem jedyną możliwością zapoznania się z muzyką symfoniczną. Powtarzam truizmy, ale trzeba je powtarzać ciągle. Rozszerzenie akcji umuzykalnienia młodzieży, tej przyszłości narodu, jest sprawą wychowania przyszłej publiczności. Niechże więc ORMUZ otrzyma większą pomoc w swej trudnej a tak wdzięcznej pracy.

A sprawa wydawnictw muzycznych? Produkcji instrumentów muzycznych? Gdy się raz powie A, trzeba będzie konsekwentnie powiedzieć B. Tak by się przedstawiały pokrótce najbardziej palące sprawy i bolączki muzyki. Miejmy nadzieję, że OZN przystąpi do realizacji swych tez nie zwlekając, bo od Deklaracji lutowej upłynęło już 19 miesięcy, Europa zdążyła już zmienić mapę, a w sprawach kultury polskiej jest już za kwadrans 12-ta...

Hannibal ante portas...

Oczywiście te t. zw. tezy pozostaną tylko na papierze, o ile do ich realizacji nie weźmie się ktoś, co ma władzę polityczną w ręku. O ile tym „ktosiem" okaże się autor tez, t. zn. OZN, należy przypuszczać, że sprawa będzie aktualna już za kilka miesięcy. Po nieoczekiwanym rozwiązaniu Izb wypadki toczą się z błyskawiczną szybkością. Trudno powiedzieć, czy artyści mają nadal prawo uprawiać politykę „wspaniałego odosobnienia". Tak czy inaczej, sprawa kultury będzie stawiana, jako jedno z naczelnych zagadnień życia narodowego. Jeśli artyści i działacze kulturalni nie zajmą jakiejś zdecydowanej postawy wobec tego zagadnienia, to być może bardzo ważne i istotne po-

sunięcia będą poczynione bez nich, co byłoby zupełnie niepożądane. Ostatnie wiadomości z Litwy podają, że powołany tam został do życia Państwowy Urząd do spraw Kultury Narodowej i Informacji. Podobno powzięto tę decyzję, mając na względzie konieczność usprawnienia działalności poszczególnych resortów w związku z niebezpieczeństwem naporu kultury niemieckiej i polskiej.

Roman Palester.

PRÓBA SYNTEZY

Kto lata całe musiał nauczać, stykając się co godzinę z uczniami, którzy chcą wiedzieć dlaczego mistrzom dozwolone jest to, czego się im samym zabrania, dlaczego pewien temat jest dobry a inny zły ,dlaczego pewne następstwa harmoniczne działają kojąco a inne podniecająco, dlaczego nawet w najdzikszym wirze dźwięków musi panować rozumny porządek i dlaczego ten porządek nie da się osiągnąć przebrzmiałymi środkami. . . . . . . ten zrozumie, że czułem się zmuszony poświęcić pewną ilość czasu i trudu, — którą bym chętniej zużytkował na komponowanie muzyki, — na napisanie pracy teoretycznej.

(Paul Hindemith — Unterweisung im Tonsatz — str. 22).

I

Kiedy J. J. Fux w roku 1725 w przedmowie do swego epokowego podręcznika piorunował na tych współczesnych mu kompozytorów, „którzy nie chcą się więcej trzymać praw i reguł, natomiast nienawidzą śmiertelnie wszystkiego, co jest szkołą i regułą", nie spodziewał się zapewne, że na swoim małym odcinku wystawia świadectwo odwiecznemu i zawsze nowemu prawu rozwojowemu dotyczącemu wszelkich dziedzin działalności ludzkiej — prawu akcji i reakcji. W pojęciu Fuxa, zwolennika palestrinowskiej czystości linii wokalnej, te wszystkie „nowomodne" wymysły i próby swobodniejszego, pełniejszego życia stylu muzycznego, które wychodziły z głów ludzi myślących przede wszystkim instrumentalnie, musiały prędzej czy później doprowadzić — w jego pojęciu — do zdziczenia i wynaturzenia sztuki muzycznej. Istotnie, „wynaturzenie" poszło naprzód siedmiomilowymi krokami. W ciągu zeszłego stulecia odkryto

i zużytkowano niemal wszystkie przydatne w sztuce muzycznej odcienie i subtelności dźwięku oraz całą możliwą jego siłę, nauczono się używać niezliczonych ilości nowych współbrzmień oraz zaczęto wysubtelniać i uginać linie melodyjne w sposób poprzednio najzupełniej nieznany. Ale, o ile za czasów Fuxa, jego „Gradus ad Parnassum" dawał adeptowi do ręki całkowity ówcześnie znany i używany materiał muzyczny, o tyle nauka „harmonii", wyodrębniona w ciągu 19-go wieku w osobną dyscyplinę, pozostała w zasadzie zawsze w tyle za praktycznymi osiągnięciami w dziedzinie kompozycji i okazała słabość swego rynsztunku logicznego w porównaniu z podręcznikiem Fuxa, który przecież i dziś — po dwustu latach — wtłaczany jest w głowy adeptów wszystkich konserwatoriów świata ze stosunkowo nieznacznymi i drobnymi uzupełnieniami.

Ale nie chodzi w tej chwili o to. Ważniejsze jest to, że dziedzina „muzyki praktycznej" w dziale kompozycji i dziedzina teorii — w znaczeniu teorii harmonicznej przede wszystkim — są, i to już od dość dawna, w stanie całkowitej separacji, jeżeli nie skrajnego przeciwieństwa. Najwięksi, średni i całkiem mali kompozytorzy piszą swoje, a równocześnie tysiące „dobrze myślących" profesorów najrozmaitszych uczelni wkładają w głowy młodzieży zasady, na podstawie których zanalizowanie jednej stronicy Wagnera wymaga ciągłego żonglowania nutami przetrzymanymi, wyprzedzeniami, nutami zastępczymi itd., itd. Oczywiście nie bez winy są tu i sami kompozytorzy. W ciągu 19-go wieku porzucili oni bowiem niemal całkowicie dziedzinę pedagogiki. Przecież żaden z wielkich kompozytorów zeszłego wieku nie był nauczycielem, wszyscy uważali nauczanie za przeszkodę w swojej twórczości, żaden nie docenił znakomitej pomocniczej roli pedagogiki dla własnej twórczości choćby tylko w sensie techniczno - muzycznym. Nic dziwnego, że pole teorii przypadło całkowicie w udziale bezdusznym, zasuszonym specjalistom, których bezkarne harce stworzyły cały fakultet nauk, nie mających żadnego związku z muzyką praktyczną.

W ostatnim pokoleniu jednak jesteśmy świadkami coraz większego zainteresowania się czynnych twórców sprawami teorii muzycznej. Coraz więcej kompozytorów naucza, coraz więcej z nich odczuwa konieczność zsynchronizowania działalności praktyczno - muzycznej z podstawą teoretyczną, która może dać pewną elementarnie obiektywną ocenę dzieła muzycznego.

Ostatnio jeden z czołowych kompozytorów współczesnych, Paweł Hindemith, muzyk z krwi i kości, człowiek, któremu żadna dziedzina działalności muzycznej nie jest obca, spróbował w swojej świeżo wydanej książce [1]) dać jakiś elementarny zarys ogólnej teorii muzyki, teorii, któraby, w przeciwieństwie do rozmaitych, po wojnie publikowanych systemów teoretycznych (Schönberg, Hába, Hauer) dała się zastosować do wszelkiej, znanej nam muzyki, od czasów najdawniejszych do ostatniej chwili. Teoria ta, jak każda pierwsza próba na nowej drodze ma swoje strony bardziej i mniej przekonywujące, ma swoje zalety i wady, ale jest w każdym razie pierwszą próbą odpowiedzi na ogromną ilość dręczących nas pytań i zagadnień techniczno-kompozytorskich, a że autor jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów współczesnych, więc nic dziwnego, że kontakt ze światem jego myśli dać może każdemu zdrowo myślącemu muzykowi bardzo wiele. W tej myśli pozwolę sobie książkę Hindemitha nieco szerzej omówić, choć zdaję sobie sprawę z tego, jak trudno mi będzie nie uchybić w niczym precyzyjności i oryginalności myśli autora, która obfitością swoją rozbija ramy książki.

II

Elementarne i zasadnicze rozważania Hindemitha dotyczą samego „surowca" muzycznego t. j. materiału, który teoria stawia do dyspozycji praktyce muzycznej. Jeżeli zważyć konieczność posiadania stałego i niezmiennego szeregu tonów, w ramach którego zamykała by się muzyka, to, wbrew wszystkim dotychczas publikowanym systemom teorii muzyki, Hindemith uważa jedynie szereg chromatyczny za materiał, którego ramy objęły by zarówno wszelką znaną nam dotychczas indywidualną twórczość muzyczną, jak i olbrzymią większość wszystkich odrębności muzyki ludowej najrozmaitszych ras i narodów. Należy stwierdzić, że sama natura obdarzając nas tonami, które są nieomal niewykonalne bez stałego towarzyszenia alikwotów, dała nam do ręki pewne zasady, których elementarne znaczenie pozostanie pewnikiem dopóki ludzkość będzie uprawiać sztukę muzyczną.

Pierwszą z tych zasad, którą Hindemith niezwykle trafnie przyrównuje do siły ciążenia w architekturze i do farb zasadniczych w malarstwie, jest zespół dźwięków złożony i określony

---

[1]) Paul Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, B. Schott's Söhne, Mainz.
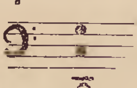
przez pięć pierwszych łatwo słyszalnych alikwotów każdego dźwięku, a mianowicie trójdźwięk zwany durowym. Wszelka muzyka w znaczeniu techniczno-muzycznym jest tylko większym lub mniejszym oddalaniem się od trójdźwięku oraz szybszym lub wolniejszym do niego powrotem. Różnica zaś między niezliczonymi stylami i „szkołami" muzycznymi na przestrzeni wieków polega w zasadzie na zróżniczkowaniu tej drogi i wypełnianiu jej muzyką o najrozmaitszych przebiegach napięcia między trójdźwiękami, zależnie od epoki i ducha czasu, którego wyrazicielami są poszczególni autorzy.

Oczywiście trójdźwięk durowy, jaki otrzymujemy dzięki pierwszym pięciu alikwotom, nie stwarza jeszcze szeregu tonów, który by pozwolił na umieszczenie w swoich ramach jakiejkolwiek, choćby minimalnie skomplikowanej melodii muzycznej. Znany zaś fakt zbyt niskiego lub zbyt wysokiego brzmienia całego szeregu następnych alikwotów, choć nie wyklucza ich użycia w sensie melodyjnym, uniemożliwia jednak jakiekolwiek ich użycie w sensie harmonicznym. Zatem szereg tonów dla praktycznego użycia w muzyce musi dopiero być sztucznie zbudowany. I znowu sama przyroda narzuca nam konieczność dzielenia szeregu tonów w oktawy. Poza niektórymi gamami arabskimi, które omijają oktawę, z bardziej znanych systemów muzycznych istnieje tylko jeden świadomie omijający oktawę, a mianowicie starogrecki system tetrachordowy, polegający na podziale na odcinki kwartowe. W systemie tym jednak nie da się przeprowadzić nawet najprostsza ścisła równoległość paru głosów, a w każdym razie nie da się przeprowadzić czysto. Natomiast system pytagorejski, polegający na obliczeniu kwintowym ze stałym zachowaniem stosunku 2 : 3, wprowadza już przy piątej kwincie różnicę wysokości, która staje się nieznośna, jeżeli zważyć, że ta piąta kwinta stanowi wielką tercję nuty podstawowej a przy przejściu przez całe koło kwintowe daje nam komę różnicy w stosunku do tej samej procedury odbytej za pomocą oktaw. Przez wieki całe spychano tę komę w stronę tonów najmniej używanych (w harmonice oczywiście), a mianowicie w interwały małej sekundy i zwiększonej kwarty a dopiero strój temperowany rozprowadził ją nieomal równomiernie między wszystkie 12 półtonów oktawy instrumentów klawiszowych stwarzając w ten sposób naszą obecną muzyczną monetę obiegową, w której poza oktawą ani jeden interwał (nawet kwinta)

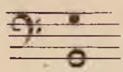
nie jest „czysty“ w znaczeniu doświadczalnym. Natomiast w związku z obliczeniem pytagorejskim praktykowało się przez wieki całe obliczanie za pomocą stosunku 4 : 5, a to — niezmieniając w sumie w niczym końcowego dysonansu — dawało przynajmniej czyste wielkie tercje, a więc interwały o pierwszorzędnym znaczeniu.

W tym stanie rzeczy Hindemith daje niezwykle trafny i celowy sposób stworzenia szeregu tonów, nadających się w praktyce zarówno do celów melodyjnych jak i harmonicznych. Zastrzega się przy tym autor, że nie leży w jego celach ani wyrzucenie komy poza system dźwiękowy, ani ulepszanie istniejącego, chodzi tylko o wykazanie, co kryje się w dwunastu półtonach oktawy i o „nazwanie“ tego, co od dawna praktykuje się w muzyce orkiestrowej i kameralnej (kameralnej bez instrumentów klawiszowych). Buduje zatem Hindemith swój szereg muzyczny na następujących zasadach: pierwszych pięć alikwotów przyjmuje kolejno za alikwoty pochodzące od innych tonów podstawowych i zapomocą odpowiedniego dzielenia oblicza ścisłą wysokość tych tonów podstawowych. Jeżeli zatem za podstawę i początek skali przyjmiemy dźwięk C (64 drgnień), to drugi jego alikwot g będzie drgał 192 razy na sekundę. Przyjmując zaś, że to g jest pierwszym alikwotem dźwięku G otrzymujemy dla tego dźwięku ilość 96 drgnień.

1



192
128
64



192
96 (:2)

W podobny sposób otrzymać można dźwięki G, F, A, E, Es, As. Stosując dalej tę samą zasadę należałoby przeprowadzić to samo obliczenie z alikwotem septymy, co oczywiście dałoby nam cały szereg dźwięków za niskich, jak za niskie b, za niskie es, i podobnie za niskie B, Ges, Es. Eliminując zatem wszelkie obliczenia na podstawie dźwięku b' o 448 drgnieniach, buduje autor na otrzymanych uprzednio dźwiękach G, F, E, Es, As szeregi alikwotów, które pozwalają obliczyć pozostałe dźwięki szeregu chromatycznego z wygodniejszym dla ucha — niż dotychczas — rozdzieleniem komy. Poniżej podaję wyniki Hindemitha w porównaniu z wysokością dźwięków temperowanej klawiatury fortepianowej.

Wynik Hindemitha: C 64, Des 68'27, D 72 , Es 76'8 , E 80 ,
System temperowany: C 64, Des 67'5 , D 71'36, Es 76'16, E 80'32,

F 85'33, Ges 91, Fis 90 , G 96 , As 102'4 , A 106'66,
F 85'12, Ges/Fis 91'04, G 95'89, As 101'44, A 106'88,

B 115'2 , H 120 , c 128.
B 113'92, H 120'64, c 128.

Wyniki Hindemitha są bliskie temu, co się normalnie praktykuje w muzyce, w której nie biorą udziału instrumenty temperowane, jeżeli nie brać pod uwagę „lotności" komy, którą wprawny instrumentalista instynktownie „przesuwa" zawsze w to miejsce frazy, w którym ona najmniej razi, w którym jej fałsz najmniej znać.

Jeżeli autor dość długo rozwodzi się nad budową szeregu chromatycznego, to dlatego, aby dowieść, że daje się on równie łatwo i w sposób równie naturalny wyprowadzić ze stosunków, jakie zachodzą między alikwotami, jak i dawne gamy systemu dur-moll, z tą drobną wskazówką dodatkową, że traktowanie trójdźwięku molowego jako „pendant" do durowego nie jest właściwie niczym uzasadnione i zostało przez teoretyków sztucznie wykombinowane. W pojęciu Hindemitha szereg chromatyczny— nie umniejszając w niczym znaczenia diatoniki — *rozszerza ramy teorii do ostatnich granic i dlatego powinien służyć za podstawę zarówno harmoniki jak i melodyki* [2]*)*. A już rzeczą dobrego smaku muzyka będzie stosowanie chromatyki z umiarem i wykorzystanie wszystkich zalet i wartości, jakie wnosi rozumnie i celowo stosowana diatonika.

---

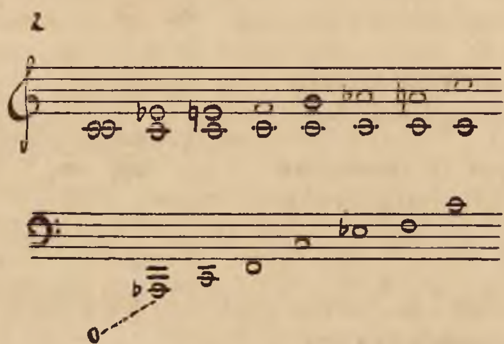
[2]) Bunt przeciw wyłącznemu i skostniałemu panowaniu systemu dur-moll zaczął się przecież nieomal jeszcze w XVI-tym wieku (Gesualdo, książę Venosy!). Mozart w niektórych utworach stara się wyrwać z pod wiecznego panowania toniki i dominanty, a Wagner w „Trystanie" rozbija całkowicie diatonikę i buduje całe dzieło na bazie chromatycznej. Działanie chromatyki „Trystana" na szersze koła twórców, działanie, które zaczęło dawać owoce w początku naszego stulecia, porównuje Hindemith słusznie do działania „serum" na organizm ludzki. Temu działaniu przypisuje wszystkie, aż do kompletnej anarchii prowadzące, wyskoki i ekstrawagancje niedawnych lat. Ale też stwierdza, że przyjęcie szeregu chromatycznego za podstawę teorii muzyki jest tylko wyciągnięciem ostatnich konsekwencji z tego, co zaczął Wagner przed 80-ciu laty.

Uzasadniając powstanie szeregu dwunastopółtonowego w ramach oktawy podkreśla Hindemith na każdym kroku (w przeciwieństwie do dwunastotonowego systemu Schönberga, polegającego na absolutnej równości tonów wobec siebie) nierówności, zachodzące między znaczeniem poszczególnych tonów skali w stosunku do tonu zasadniczego. Ze stosunków liczbowych, zachodzących pomiędzy poszczególnymi tonami, wynika — zgodnie zresztą z opinią naszego ucha, — że stosunek pokrewieństwa do tonu zasadniczego, największy w oktawie i kwincie, zmniejsza się następnie w sposób następujący: kwarta, wielka seksta, wielka tercja, mała tercja, mała seksta, wielka sekunda, mała septyma, mała sekunda, wielka septyma. Powyższy szereg, — nie będący zresztą specjalną nowością, ale mający pierwszorzędną wagę dla całego systemu Hindemitha, — nazywa autor *Szeregiem Pierwszym* i na jego zasadzie reguluje kwestię pokrewieństwa tonów następujących po sobie.

Natomiast *Szereg Drugi* normuje stosunki pokrewieństwa zachodzące między współbrzmieniami poszczególnych tonów. O ile Szereg Pierwszy obliczył autor ze stosunków zachodzących między alikwotami, o tyle do stworzenia Szeregu Drugiego ucieka się do innego fenomenu akustycznego, mało zresztą wykorzystanego dotychczas, a mianowicie do tonów kombinacyjnych. Tony kombinacyjne (jak wiadomo bardzo słabe dźwięki basowe, brzmiące przy równoczesnym odezwaniu się dwóch tonów) mają dotychczas zastosowanie jedynie przy budowie niektórych piszczałek organowych, ale wyraźne ich usłyszenie jest właściwie możliwe dopiero dzięki niedawno skonstruowanym instrumentom elektrycznym (trautonium). Słyszymy je w sposób następujący:

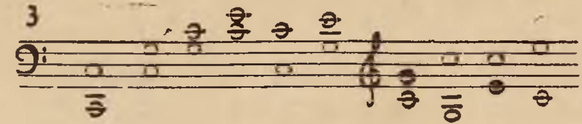
Interwały:

Tony kombinacyjne:



przy czym oczywiście ilość drgnień tonu kombinacyjnego jest zawsze różnicą ilości drgnień obu tonów poszczególnego interwału, a cyfry określające stosunek interwału podlegają tej samej regule.

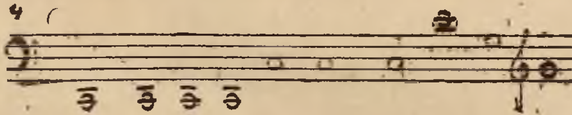
Interwały:



	2	3	4	5	4	5	6	8	8	10
	1	2	3	4	2	3	4	3	5	4
Różnica:	1	1	1	1	2	2	2	5	3	6

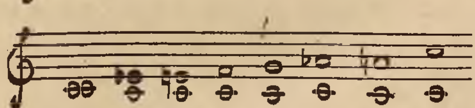
Drgnienia:	128	192	256	320	256	320	384	512	512	640
	64	128	192	256	128	192	256	192	320	256
Różnica:	64	64	64	64	128	128	128	320	192	384

Ton kombinacyjny:



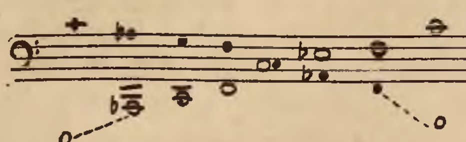
Wziąwszy pod uwagę realne brzmienie tonów kombinacyjnych, możemy z ich kombinacji z tonami granego interwału otrzymać całe szeregi nowych tonów kombinacyjnych, oczywiście nieporównanie słabiej słyszalnych. Toteż tutaj ograniczymy się tylko do wyznaczenia drugiego trybu tonów kombinacyjnych.

Interwały:



Tony kombinacyjne drugiego trybu

Tony kombinacyjne pierwszego trybu

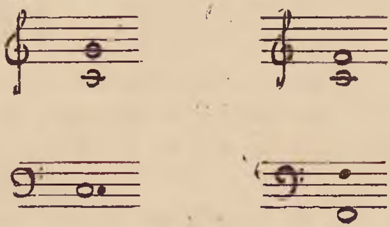


Należy się liczyć z realnym znaczeniem tonów kombinacyjnych dwóch pierwszych trybów. Te tony „obciążają" dany inter-

wał, nadają mu — jemu tylko właściwy — specyficzny charakter i właściwości.
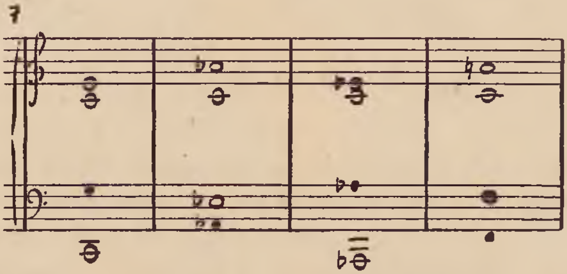
Unison i oktawa nie podlegają oczywiście żadnym obciążeniom, ale już kwinta i kwarta dają jako przygłos brzmienie następujących tonów:

6



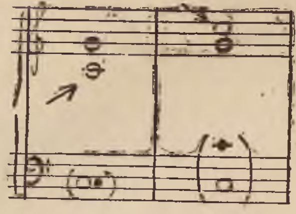
Przy tercjach i sekstach słyszymy tony następujące:

7



Charakterystyczne jest, że interwały grupują się parami (kwinta i kwarta, wielka tercja i mała seksta, mała tercja i wielka seksta), w których tony kombinacyjne zajmują porządek odwrotny. Jest to pierwsze czysto akustyczne uzasadnienie przewrotów interwali, przewrotów, które dotychczas uzasadniano wyłącznie w sposób cyfrowy. Oprócz tego z powyższego wynika konsekwentnie przez Hindemitha przeprowadzona teoria nuty zasadniczej każdego interwału. Kwinta bowiem, której nuta dolna zostaje przez tony kombinacyjne dwukrotnie wzmocniona, będzie miała zawsze tę dolną nutę za swoją nutę zasadniczą. Z kwartą natomiast z tych samych powodów dziać się będzie zawsze odwrotnie. W niej nuta górna musi być uważana za zasadniczą ponieważ ona właśnie jest dwukrotnie powtórzona w basie.

8
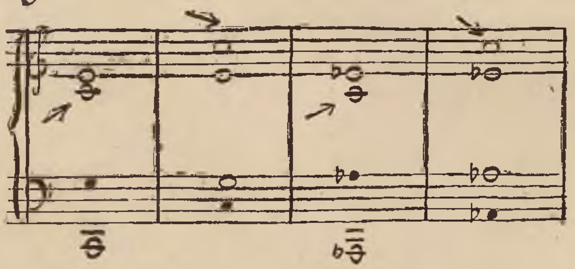


(strzałka ↗ oznacza nutę podstawową interwału)

Ale ponieważ w kwincie oba tony kombinacyjne wypadają na dźwięk jednej wysokości i — co za tym idzie — brzmią silniej niż tony kombinacyjne kwarty, zatem musimy uważać kwintę za interwał doskonalszy, mocniejszy i czystszy od kwarty.

Podobne wyniki otrzymujemy z doświadczeń z dwoma następnymi parami interwałów: wielką tercją i małą sekstą, małą tercją i wielką sekstą:

9
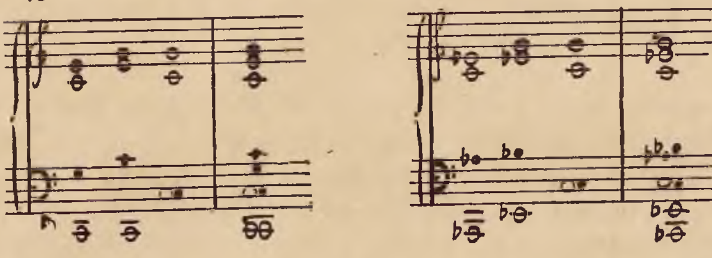


W obu tercjach nutami zasadniczymi są nuty dolne, w obu sekstach nuty górne, siła zaś wielkiej tercji i małej seksty, mniejsza od siły kwinty i kwarty (z powodu obecności wśród tonów kombinacyjnych jednej nuty obcej, której nie ma w interwalu) jest znów większa od siły małej tercji i wielkiej seksty (których tony kombinacyjne składają się z samych obcych nut). W ramach zaś poszczególnych par tercje są „lepsze" od sekst z powodu nisko umieszczonego tonu kombinacyjnego pierwszego trybu, który oczywiście ma zawsze znaczenie większe od trybu drugiego.

Przy okazji rozważań o tercjach należy rozprawić się z zespołem dźwięków, który dzięki kombinacjom teoretyków zrobił olbrzymią karierę, na którą żadną miarą nie zasługiwał: z trójdźwiękiem molowym. Jak wiadomo, nie występuje on nigdzie w szeregu alikwotów, jedynie przeskakując poszczególne

alikwoty można go otrzymać i to w takiej odległości od tonu podstawowego (10 : 12 : 15), która pozbawia go praktycznego znaczenia. Doświadczenie z tonami kombinacyjnymi wykazuje o ile mniejsza jest wartość dźwiękowa trójdźwięku molowego od durowego.

10

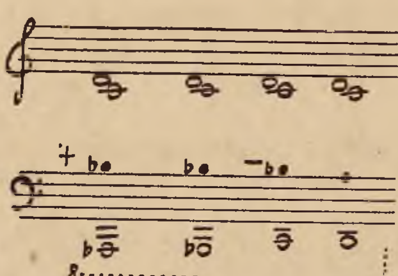


Jak widzimy, tony kombinacyjne trójdźwięku durowego wzmacniają go wybitnie, natomiast działalność ich w trójdźwięku molowym idzie niemal wyłącznie w kierunku osłabienia siły tr:ójdźwięku. Pominąwszy rozmaite — mniej lub więcej naciągane — sposoby uzasadnienia dualizmu dur-moll, Hindemith przyjmuje trójdźwięk molowy za odmianę durowego, za jego skażoną formę, nie jedyną wreszcie, skoro szereg alikwotowy daje nam aż pięć tercyj najrozmaitszych wielkości (4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 9, 9 : 11). Różnice zaś psychologiczne, różnice wyrazu między formą dur i moll tego samego trójdźwięku pochodzą z owego martwego, niedającego się ująć w formułę pola znajdującego się między małą a wielką tercją.

Co do dalszych par interwałów, to przy wielkiej sekundzie i małej septymie sprawa komplikuje się o tyle, że szereg alikwotowy daje nam ich cały szereg.

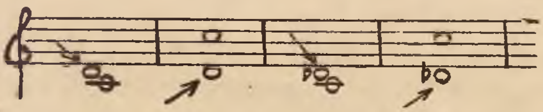
10 : 11 9 : 10 8 : 9 7 : 8

11



W powyższym rysunku na lewo znajdujemy najmniejszą wielką sekundę a idąc w kierunku na prawo mamy coraz większe. Pomimo tego, że w trzecim z tych przykładów znajdujemy zdwojone c, to jednak za nutę zasadniczą wielkiej sekundy uważa się ton górny, a to z tego powodu, że ucho nasze traktuje w tym wypadku ton dolny często jako septymę akordu dominant - septymowego. Podobnie rzecz się ma z małą sekundą i z odwrotnościami obu sekund.

12

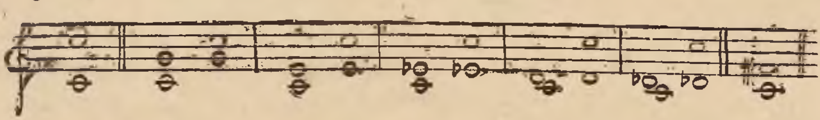


(strzałka oznacza nutę zasadniczą)

Do skompletowania *Szeregu Drugiego* brak nam jeszcze interwału, który nie stanowi pary z żadnym innym, lecz (podobnie jak oktawa) zajmuje stanowisko samodzielne z drugiej strony tabeli nazwanej Szeregiem Drugim, a mianowicie trytonu, przy czym pod tą nazwą rozumie się zarówno zwiększoną kwartę jak i zmniejszoną kwintę.

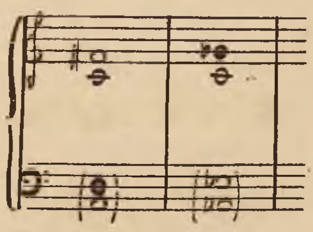
Szereg Drugi:

13



Tryton nie posiada tonu zasadniczego, jego tony kombinacyjne bowiem brzmią dość dziwnie:

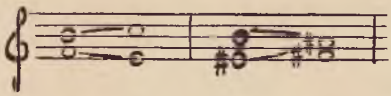
14



Tony te sprawiają że tryton ma zawsze funkcję dominaty. W tej funkcjonalności trytonu leży jego tendencja do rozwią-

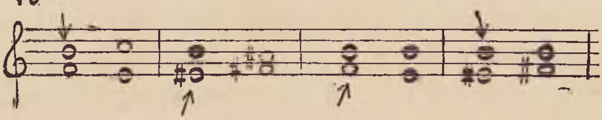
zania, które oczywiście może być dwojakie, jeżeli się weźmie pod uwagę enharmonikę:

15



Z samego trytonu, bez znajomości jego rozwiązania, nie mamy jeszcze pewności dokąd on ciąży, i ta właśnie cecha uczyniła z trytonu interwał obcy wszystkim innym i niezdecydowany a równocześnie ostry i charakterystyczny. Ten dźwięk trytonu, który przy rozwiązaniu przebywa drogę najmniejszą w kierunku tonu podstawowego następnego interwału nazywa Hindemith *zastępczą nutą zasadniczą.*

16



(strzałka oznacza zastępczą nutę zasadniczą)

Z powyżej powiedzianego łatwo zrozumiemy dlaczego tryton przez wieki całe stanowił kość tak trudną do zgryzienia. Zrozumiemy, dlaczego Grecy do czterech regularnych tetrachordów dodali jeszcze piąty, dodatkowy (synemmenon), dlaczego w tonacjach kościelnych istniała reguła zamiany B rotundum na B quadratum, dlaczego przepisy o organum wykluczają w ogóle użycie trytonu a średniowieczne traktaty zawierają liczne sposoby zamiany „Mi contra Fa", i dlaczego w końcu w późniejszym rozwoju harmonii o tyle zawiele znaczenia przypisano wszystkim akordom o funkcjach dominanty.

Hierachia wartości interwałów, ułożona w Szeregu Drugim czyni aktualną kwestię konsonansu i dysonansu. Jak wiemy z historii muzyki, najrozmaitsze interwały były traktowane rozmaicie zależnie od epoki. Toteż jest rzeczą niemożliwą ustalić, gdzie — w ramach Szeregu Drugiego — jest granica konsonansów i gdzie zaczynają się dysonanse. Można tylko ustalić, że idąc od oktawy na prawo aż do wielkiej septymy spotykamy interwały coraz mniej konsonansowe a coraz bardziej dysonansowe. Tryton buntuje się i tu i nie daje się zaliczyć do żadnej grupy zachowując dwuznaczną niezawisłość. Trzeba jednak

przyznać, że wszystkie interwały z wyjątkiem małej sekundy i wielkiej septymy stały się w ciągu wieków najniezbędniejszymi częściami składowymi współbrzmień akordów, podczas gdy jest dość wątpliwe czy mała sekunda lub wielka septyma nabiorą kiedykolwiek takiego znaczenia dla budowy akordów, jakie mają inne interwały.

(D.c.n.).

S. L. S.

WŁAŚCIWI LUDZIE NA WŁAŚCIWCH MIEJSCACH

Jednym z ważniejszych zagadnień planowej organizacji muzyki polskiej będzie musiało być w przyszłości umiejętne gospodarowanie materiałem ludzkim, którego za dużo nie mamy.

Jakże często ta lub owa placówka muzyczna, te czy inne poczynania natrafiają na przeszkody realizacyjne z braku odpowiednich sił artystycznych. Zdawałoby się, że doprawdy nie mamy ludzi. Tak zupełnie źle jednak nie jest. Przyjrzawszy się uważnie polskiemu życiu muzycznemu zobaczymy, że mamy znakomite nieraz siły, — są one tylko bez przydziału albo przy niewłaściwym warsztacie pracy. Pierwszy z brzegu przykład potwierdzi słuszność naszych spostrzeżeń: sprawa obsadzenia klas smyczkowych w Państw. Konserwatorium Muzycznym. Narzeka się na brak wiolonczelistów, a co robi „na wygnaniu" w Gdańsku znakomity wiolonczelista Kazimierz Wiłkomirski? Czy ktoś serio może przypuszczać, że najważniejszą w tej chwili rzeczą w zagadnieniach muzycznych polskich jest walka z żywiołem niemieckim w Gdańsku?

Marnuje się energię i siły tak wybitnego artysty na beznadziejnej placówce, gdy stołeczne konserwatorium na gwałt potrzebuje wybitnego (i zdrowego) pedagoga...

Poza tym obecność takiego działacza muzycznego, jakim jest Wiłkomirski, na terenie stołecznym, zwłaszcza w okresie formalnej „paniki kulturalnej", jest absolutnie konieczna. Jeśli już komuś potrzebna jest placówka gdańska z jakichś, powiedzmy, powodów propagandowo-politycznych, niech ją obejmie młody, energiczny i inteligentny absolwent, dla którego to będzie świetną szkołą życiową...

Sama kwestia celowości utrzymywania polskiego konserwatorium w Gdańsku nadaje się do dyskusji. Mamy obok polską i potężniejszą stale Gdynię, — tam należałoby skierować wysiłki kulturalne. A taki Cieszyn, z tak ofiarnie przez Drozda prowadzoną szkołą im. Paderewskiego, czy nie zasługuje na baczniejszą uwagę i większą pomoc? Przecież Czesi zmuszeni byli uruchomić po tamtej stronie byłej granicy szkołę muzyczną, by zaszachować akcję polskiej szkoły. Kontynuując dalej nasze rozważania chcielibyśmy wiedzieć, dlaczego w Państw. Konserw. Muzycznym w Warszawie nie ma miejsca dla tak wybitnych polskich skrzypaczek, jak Irena Dubiska i Eugenia Umińska? Dodajmy do tego, że zagranicą pracują (w U.S.A.) tak wybitni skrzypkowie, jak Michał Wiłkomirski i Jerzy Szpinalski. Czy tej klasy artyści nie powinni przede wszystkim pracować w kraju i dla kraju? Dlaczego medytuje się o tym, że to lub owo konserwatorium prowincjonalne nie ma kierownika, a toleruje się, że tak wybitny ze wszech miar artysta, jak Wiktor Łabuński, nie może utrzymać się w Krakowie i wyjeżdża do Ameryki? Czy dzisiejsze doświadczenia amerykańskie Łabuńskiego nie przydałyby się takiej „amerykańskiej" Gdyni, naprzykład?

Ludzie, co sięgają wzrokiem dalej, niż warszawskie podwórko, wiedzą naprzykład, że Zygmunt Stojowski jest gwiazdą pierwszej wielkości w muzyce; nic to nie szkodzi, że tym lub innym może się wydawać zbyt konserwatywny w swych poglądach estetycznych, jest jednak człowiekiem o wysokiej kulturze nietylko muzycznej (czego nie jednemu „geniuszowi" warszawskiemu brak jest zdecydowanie) — człowiekiem, co może godnie reprezentować muzykę na najwyższym w kraju stanowisku...

Przeżywamy „kolejny" skandal operowy, mając takich śpiewaków, jak Kiepura (znakomity, gdy śpiewa), Bandrowska-Turska, Szlemińska, Czaplicki, Dolnicki, Garda, że wyliczę kilku od ręki. Żyje przecież, dzięki Bogu, tak doskonały kapelmistrz operowy, jak Mieczysław Mierzejewski. I to prawdziwy polak. Jesteśmy w stanie posiadać taki chór, jaki mamy w Poznaniu. Orkiestra radiowa jest dowodem, że pewna planowość i organizacja są zdolne stworzyć doskonały zespół symfoniczny. Dlaczego wobec tego Opera i Filharmonia stały się dziś zagadnieniami niemal tragicznymi, o których bez wstydu i pasji mówić nie można?

Obawiam się, że możnaby takie „niedyskretne" pytania mnożyć bez liku, nie otrzymując na nie żadnej odpowiedzi. Liberalny pogląd na sprawy doczesne mówi, że „życie samo ureguluje". Faszystowski mówi, że „życie trzeba trochę regulować", jeśli jest niedobrze, jeśli marazm i t. zw. „siuchty" okazują się silniejsze, niż kardynalne, jasne dla każdego cywilizowanego człowieka, potrzeby kultury narodowej.

Wydaje się rzeczą pewną, że nadeszła chwila, by rozpocząć mobilizację wszystkich wartościowych elementów polskiej armii muzycznej. Wszyscy muzycy polscy, których współpraca może wnieść konkretne wartości w sprawę budowy gmachu kultury muzycznej winni znaleźć się nie tylko w kraju, ale na właściwych, stosownie do swych możliwości, placówkach. Może tam i trzeba będzie pogwałcić czasem t. zw. pragmatykę, czy inne przepisy urzędnicze — trudno, nie można marnować ludzi i spraw dla dobra paragrafu. Ostatecznie, nie nos dla tabakiery, a odwrotnie... Niemcy obdarzyli nasze zdolności organizacyjne pogardliwym przezwiskiem „polnische Wirtschaft". Musimy udowodnić, że to ma znaczenie najzupełniej pozytywne w muzyce polskiej.

Skończmy z „siuchtami" i familijno - sentymentalnym załatwianiem najważniejszych spraw! Nadchodzą nowe czasy, czasy wojen kulturalnych, obliczonych na długą metę. Musimy to wreszcie zrozumieć i uzbroić się również. Wygrywa tylko armia świadoma swego zadania i pełna zapału. Maruderzy mogą się nie fatygować!

Napoleon Fanti (Wilno)

O RACJONALNYM PROGRAMIE STUDIÓW GRY FORTEPIANOWEJ

(na marginesie nowej ustawy o organizacji szkolnictwa artystycznego z dnia 1 czerwca 1937 r.).

Podajemy ten bardzo aktualny artykuł dyskusyjny w skróceniu koniecznym ze względów redakcyjnych.

REDAKCJA.

Artykuł niniejszy jest próbą sprecyzowania zasadniczych wytycznych racjonalnego planu studiów pianistycznych, wytycznych, prowadzących do

osiągnięcia ostatecznego celu nauki, jakim jest opanowanie instrumentu w związku z wszechstronną zastosowalnością fachową.

Jeśli chodzi o wszechstronną zastosowalność fortepianu, to wydaje się nam, że można wyodrębnić trzy zasadnicze kierunki, wyczerpujące zawodowo-praktyczne możliwości pianistyczne i racjonalizujące studia z punktu widzenia indywidualnych uzdolnień adepta.

Definicja tych trzech zastosowalności fortepianu byłaby następująca:

1. Fortepian, jako instrument solowy (wirtuozowstwo),
2. Fortepianowa pedagogika,
3. Fortepian, jako instrument zespołowy (muzyka kameralna, akompaniament).

Wychodząc z założenia, że specjalizacja w tych trzech dziedzinach studiów powinna opierać się na indywidualnych uzdolnieniach i zamiłowaniach adepta, spróbujmy określić, jakie kryteria muszą być wymagane w poszczególnych wypadkach i jak w ogólnym zarysie powinien był by wyglądać plan studiów.

Przede wszystkim wysuwa się zagadnienie, dotyczące długości okresu, w jakim osoba, kształcąca się w grze fortepianowej, powinna zdobyć niezbędny do uzyskania samodzielności fachowej poziom opanowania instrumentu i zasób wiadomości teoretyczno-praktycznych. Minimalny okres taki (bez uwzględnienia ewentualnych powtórzeń poszczególnych lat i przypadkowych dłuższych przerw w studjach), obliczamy na lat 15. Układ lat wyobrażalibyśmy sobie w ten sposób:

Kurs wstępny	2 lata
„ niższy	3 lata
„ średni	4 lata
„ wyższy	5 lat
	14 lat
Praktyka dyplomowa	1 rok
Razem	15 lat

Projektując tak napozór znaczny okres czasowy nauki, wychodziliśmy z założenia, że studiujący musi mieć wszystkie możliwości do wykazania jaknajwyższego poziomu wyników swej pracy. Każdy kurs ma prawie nieograniczone możliwości pogłębiania, badania i ewentualnego zwiększania materiału repertuarowego.

Przechodzimy teraz do pobieżnego omówienia poszczególnych okresów studiów.

I. *Kurs wstępny* (projektowany minimalny okres dwuletni) miałby na celu wykazanie, czy kandydat w ogóle ma dane do dalszego kształcenia się muzycznego. W wypadku pozytywnym kurs wstępny miałby możliwie do-

kładnie i gruntownie zaznajomić studiującego z następującymi problemami w zakresie normalnych norm, które program*) winien ściśle określić:

1. Podstawowe wiadomości teoretyczne i ich zastosowalność praktyczna.
   a) orientacja w materiale dźwiękowym,
   b) przyswojenie pojęcia o najprostszych konstrukcjach rytmicznych,
   c) elementarne wiadomości z zakresu zasad, pisowni muzycznej i form (na marginesie przerabianego materiału).
2. Lektura (n. p. lektura à vista akordów, jednogłosowych zdań i okresów).
3. Znajomość teoretyczna i praktyczna w wymaganym zakresie tonacyj - gam.
4. Osiągnięcie pewnych elementarnych zdobyczy technicznych (które w wymaganiach egzaminacyjnych mogą być ściśle określone przez podanie minimalnego tempa metronomicznego).
5. Umiejętność odtworzenia krótkiego repertuarku, uwzględniającego pozycje: techniki, najprymitywniejszej muzyki polifonicznej i homofonicznej. Przy tym uczeń powinien poznać i ustalić metodykę pracy w opanowywaniu utworów.

Specjalnie szeroko i dokładnie omówiliśmy pożądany zasób wiadomości, który, naszym zdaniem, powinien był by posiadać uczeń, wstępujący na kurs niższy (a więc przy teraźniejszej organizacji uczeń, wstępujący na I rok kursu niższego) Konserwatorium Państwowego. Robimy to, przywiązując szczególną uwagę do gruntownego i racjonalnego fundamentu, na jakim musi się oprzeć dalsza nauka. Nie ma chyba potrzeby rozwodzić się nad szkodliwością złych początków i nieprawidłowego podejścia do studiów.

W powyższym zestawieniu wymagań punkt 5 postawiliśmy na ostatnim miejscu, aczkolwiek w praktyce opracowywanie utworów zawsze będzie ośrodkiem pracy. Chodziło nam jednak o to, by wyniki pierwszego okresu studiów nie ograniczały się tylko do pewnej ilości gam i utworków z mechaniczną bezmyślnością nauczonych. Największą wagę przywiązali byśmy do ogólnego rozwoju i orientacji muzycznej, których jednym z efektów była by między innymi — umiejętność odtwarzania pewnego prymitywnego programiku. Podkreślamy projekt wprowadzenia inowacji w postaci lektury nut i najbardziej elementarnych wiadomości teoretycznych nawet z zakresu form muzycznych (n. p. ogólny zarys konstrukcji sonatiny, pojęcia zasad polifonii i homofonii i t. p.).

Powyższe uwagi mają na celu wyjaśnienie ogólnego naszego podejścia do studiów, polegającego przede wszystkim na wymaganiu przyswajania *ogólnej inteligencji muzyczno - praktycznej i świadomego* ujęcia przerabianego materiału *już na najniższych szczeblach nauki.*

Sprawdzianem umiejętności studiującego we wszystkich wyżej wymienionych wymaganiach musi być egzamin końcowy kursu wstępnego, będący

---

*) Mamy na myśli projekt nowego programu studiów fortepianowych w związku z ustawą z czerwca r. ub. o uporządkowaniu typów szkolnictwa muzycznego i programów nauczania.

jednocześnie egzaminem wstępnym na kurs niższy, w połączeniu z mniej ważnymi, jako kryteria, egzaminami przejściowymi w kursie wstępnym, odbywającymi się z roku na rok. Program powinien jaknajdokładniej każde z wyżej wymienionych wymagań omówić i określić w ustawach egzaminacyjnych.

II. *Kurs niższy* (projektowany minimalny okres trzyletni). Studia na tym kursie są właściwie kontynuowaniem wytycznych, podanych przy omówieniu kursu wstępnego, z zastosowaniem tych wytycznych do trudniejszego i rozleglejszego materiału. Poza tym, o ile kurs wstępny jest najbardziej ogólnikowym zaznajomieniem ucznia z „mową dźwięków" i jej najelementarniejszymi zasadami, o tyle na kursie niższym wytyczne kształceniowe muszą być już bardziej wyspecjalizowane w kierunku opanowywania ogólnej techniki instrumentu, lektury nut i materiału opracowywanego w celach odtwórczych. Mając to na względzie, przedstawili byśmy wyniki z pracy na kursie niższym, jak następuje:

1. Opanowanie elementarnych, możliwie różnorodnych działów techniki w szybszym tempie (minima metronomiczne).
2. Gruntowne przestudiowanie utworów różnych stylów. Wymagane dokładne opanowanie konstrukcyjne, interpretacyjne i pamięciowe.
3. Lektura materiału kursu niższego samodzielna i z pomocą nauczającego.
4. Zasadnicze pojęcia o konstrukcjach form opracowywanych utworów.

Szablony programowe dwóch egzaminów przejściowych rocznych oraz egzaminu przejściowego na kurs średni, uwzględniając wyżej wymienione kierunki studiów, powinny dokładnie określić minima do osiągnięcia w każdym dziale

III. *Kurs średni* (projektowany minimalny okres czteroletni) powinien uzasadnić celowość dalszych studiów fachowych; w wypadku pozytywnego wyniku okres ten winien wykazać indywidualne uzdolnienia i zamiłowania ucznia, mając na względzie projektowane specjalizacyjne zróżniczkowanie studiów gry fortepianowej na kursie wyższym. Określenie tych zdolności odbywałoby się na podstawie czteroletniej obserwacji pedagogicznej oraz na podstawie specjalnie zróżniczkowanych egzaminów próbnych po ukończeniu kursu średniego. Konkretne wyniki studiów na kursie średnim przedstawiałyby się następująco:

1. Wszechstronne opanowanie różnorodnych środków technicznych w możliwie szybkich tempach (minima metronomiczne) ze specjalnym uwzględnieniem równości i gry legato.
2. Gruntowne przestudiowanie utworów z różnych działów literatury, zaliczonych przez program do kursu średniego. Roczne przejściowe egzamina oraz zróżniczkowany egzamin wstępny na kurs wyższy określić winny minima repertuarowe.
3. Znajomość literatury fortepianowej, zawartej w obowiązującym programie średniego kursu. Egzamin z tego działu studiów mógłby się odbywać w postaci zadań muzycznych, polegających na określeniu przez ucznia granych urywków z literatury.

4. Osiągnięcie takiego poziomu czytania nut, aby studiujący po ukończeniu kursu średniego mógł przynajmniej naszkicować w ogólnych zarysach dowolny utwór z repertuaru kursu średniego lub niższego. Tu możnaby zaliczyć również ewentualną muzykę zespołową i akompaniament a przy tym poznawanie arcydzieł muzyki symfonicznej i kameralnej w układach 4-ro ręcznych.
5. Analiza form utworów opracowywanych w celach repertuarowych.

Po ukończeniu studiów na kursie średnim powinien się odbyć egzamin końcowy z tego kursu, będący jednocześnie egzaminem wstępnym na kurs wyższy. Podajemy projekt, aby w tym punkcie rozwoju studiów egzamin zróżniczkować, uwzględniając wyżej wymienione typy specjalizacyjne. Możliwości stawania do tego czy innego typu próby, wyniki rozmaitych typów egzaminów, kilkoletnia pedagogiczna obserwacja, wreszcie indywidualne zamiołwania i poglądy studiującego, mają zadecydować o kierunku dalszego, wyższego kształcenia się.

Typy egzaminów odpowiadały by, podanym na początku projektu trzem zastosowalnościom umiejętności gry fortepianowej i przedstawiały by się następująco:

1. Egzamin dla kandydatów na estradowych pianistów - wirtuozów.
2. Egzamin dla kandydatów na pedagogów.
3. Egzamin dla kandydatów na kameralistów i akompaniatorów.

IV. *Kurs wyższy* (projektowany minimalny okres pięcioletni). Studia na kursie wyższym byłyby w myśl projektu specjalizacyjnego zróżniczkowania odpowiednio do wyników osiągniętych na kursie średnim podzielone na trzy wydziały, określone przez trzy wyżej wymienione zastosowalności gry fortepianowej. Po ukończeniu studiów abiturient obowiązany jest w celu uzyskania dyplomu złożyć egzamin, ściśle zastosowany do specjalnych wymagań odpowiednich wydziałów. Egzamin taki musiał by być ostateczną próbą i sprawdzeniem nabytych umiejętności. Oprócz egzaminu ostatniego — dyplomowego — odbywać się powinny na każdym wydziale egzaminy przejściowe roczne, których rozpiętość i wymagania ilościowe formalnie nie różniłyby się od egzaminu końcowego. Na przeszkodzie temu stanąć mogą tylko względy praktyczne w organizacji egzaminów komisyjnych; w takim wypadku poszczególni pedagodzy powinni urządzać u siebie w klasach egzaminy o podobnych wymaganiach i odpowiednich warunkach. Chodzi nam o to, by studiujący od początku nauki na kursie wyższym przyzwyczajał się do wysiłku dłuższego grania publicznego a także i o to, aby miał pewną podnietę dla osiągnięcia konkretnych wyników pracy całorocznej. Pewna minimalna praktyka, znajdująca się pod kontrolą uczelni, jest bardzo pożądana po złożonym egzaminie dyplomowym. Oczywiście praktyka ta również musiałaby na każdym wydziale być odpowiednio inna.

System taki miałby na celu wysegregowanie i wyspecjalizowanie fachowych, znających się gruntownie na swej pracy, sił muzycznych, ludzi, w istocie zasługujących na miano wykształconych muzycznie, mających oficjalne i słuszne podstawy do uprawiania swego zawodu.

Spróbujmy teraz w zarysie zaprojektować plan studiów na każdym wydziale z osobna.

A. *Wydział wirtuozowski.*

Praca na tym wydziale powinna polegać przede wszystkim na:

1. opracowywaniu repertuaru w celach występów estradowych,
2. poznawaniu za pomocą lektury literatury fortepianowej z zakresu kursu wyższego.

Zarówno punkt 1 jak i 2 musiał by być ujęty przez określone ściśle programem wymagania egzaminów: przejściowych i końcowego. Egzaminy te różniły by się tylko ogólnym poziomem trudności technicznych i interpretacyjnych wykonywanych utworów. Każdy egzamin na tym wydziale powinien był by polegać na wykonaniu przed komisją:

a) recitalu, złożonego z utworów rozmaitych stylów z uwzględnieniem utworów wirtuozowskich,

b) całego koncertu z akompaniamentem.

Do egzaminów z wirtuozowskiej gry fortepianowej należało by dodać egzaminy znawstwa literatury fortepianowej przynajmniej w zakresie obowiązującego programu.

Uważamy, że program kursu wyższego, wyszczególniający obowiązkowe do poznania minimum arcydzieł literatury fortepianowej, powinien być dla wszystkich wydziałów jednakowy, różne natomiast jego zastosowanie. Kandydatom na pianistów-wirtuozów stawiałoby się specjalnie wysokie wymagania, uwzględniające wirtuozowskie kompozycje i większą wytrzymałość w odegraniu dłuższego, trudniejszego programu.

Jako dyplomową, nieobowiązującą praktykę projektujemy organizację przez uczelnię pewnej minimalnej ilości estradowych występów recitalowych i z orkiestrą dla absolwentów-wirtuozów.

B. *Wydział pianistyczno - pedagogiczny kursu wyższego* miałby na celu:

1. dokształcenie fachowo - pianistyczne w granicach programu kursu wyższego;
2. dokładne poznanie wyszczególnionych w programie działów literatury fortepianowej;
3. opanowanie dodatkowych przedmiotów pedagogiczno - teoretycznych (znajomość programu i jego zastosowania, metodyka gry fortepianowej, logika, psychologia, fizjologia mięśni i ruchów rąk i t. p.). Uważamy, że do przeddyplomowych studiów na tym wydziale powinno być zaliczone obowiązujące *uczęszczanie* na wykłady pianistyczne *w sposób ciągły i systematyczny.*

Egzaminy przejściowe i końcowy na tym wydziale polegałyby nie tylko na wykonaniu pewnego repertuaru, uwzględniającego kompozycje różnych stylów z zakresu I, II, III i (nieobowiązująco) IV i V r. k. wyższego; należałoby tu załączyć egzaminy z wyżej wzmiankowanych ewentualnych przedmiotów pedagogicznych. Oprócz tego od abiturientów - pedagogów możnaby wymagać napisania jakiejś przynajmniej drobnej pracy dydaktyczno - pedagogicznej.

Pożądana praktyka na tym wydziale powinna polegać na wykazaniu pracy pedagogicznej przez wykształcenie własnego ucznia (chociażby jednego) i przygotowania go z pozytywnym wynikiem do egzaminu wstępnego na kurs średni lub wyższy.

C. *Wydział zespołowo - kameralny kursu wyższego* musi obejmować:

1. dalsze studia utworów solowych ze specjalnym uwzględnieniem czytania nut à vista i poznawania literatury solowej w zakresie programu kursu wyższego;
2. studia zespołowe i akompaniatorskie z opracowywaniem trudniejszych partii fortepianowych.

Program tego wydziału musiałby być starannie skoordynowany z programami instrumentalistów.

Studia nad poszczególnymi (w każdym roku) repertuarami utworów solowych byłyby prowadzone w sposób analogiczny ze studiami na wydziale pedagogicznym.

Sprawa umiejętności szybkiego i łatwego czytania nut jest niezmiernie ważna na tym wydziale i musi zająć specjalnie wyodrębnione miejsce w zajęciach codziennych studiującego. Łączymy lekturę ze stopniowym poznawaniem najważniejszych działów literatury solowej programu kursu wyższego i to nie tylko r. I, II i III ale także IV i V r. Ze znawstwa tych działów literatury oraz umiejętności czytania nut powinien być oddzielny coroczny i końcowy egzamin.

Najbardziej istotne na tym wydziale studia zespołowe muszą być również poddawane corocznym i końcowym próbom w postaci egzaminów. Egzaminem z tego działu mógłby być n. p. akompaniament programu egzaminacyjnego solisty - instrumentalisty, z którym kandydat na kameralistę - akompaniatora pracowałby cały rok szkolny. Pożądane byłoby, aby jeden egzamin roczny był akompaniamentem śpiewu solowego, drugi — instrumentu smyczkowego, wreszcie zespołowy (tria, kwartety i t. p.). Program powinien stworzyć dokładne normy i szablony egzaminów, uwzględniając i dostosowując je do odpowiednich programów solistów i muzyki kameralnej.

Praktyka na tym wydziale polegałaby przede wszystkim na pracy zespołowej i akompaniatorskiej na terenie uczelni i poza nią. Podajemy projekt, aby uczelnie, równolegle do organizacji określonej minimalnej ilości publicznych występów absolwentów - wirtuozów, organizowały również publiczne występy dla najlepszych absolwentów - kameralistów.

Na tym zakończylibyśmy przegląd projektu studiów gry fortepianowej. Uważamy, że myśli, zawarte w artykule niniejszym, są w dostatecznej mierze sprecyzowane, aby stać się podstawą do dyskusji i aby ewentualnie stanowić wytyczne przy układaniu nowego programu — programu, który powinien w praktyce pedagogicznej spełniać w istocie rolę przewodnika i instruktora oraz stanowić dokument poziomu polskiej szkoły pianistycznej.

Z PRASY

ANKIETA W SPRAWIE OPERY WARSZAWSKIEJ

Nieśmiertelna sprawa Opery Warszawskiej znowu wzbudza obszerne komentarze na łamach prasy stołecznej. Tym razem sprawa doszła do takiego

zaognienia, że dyskusje prasowe pojawiły się na szpaltach dzienników już przed rozpoczęciem sezonu, bez czekania na możność bezpośredniego sprawdzenia poziomu i charakteru, jaki przedstawieniom operowym nada nowa dyrekcja.

Największe zaniepokojenie wzbudziła zapowiedź większego jak dotychczas procentu przedstawień operetkowych. Opinię sfer kulturalnych w tej sprawie przedstawiają najlepiej odpowiedzi na ankietę „Kuriera Porannego", który w zapytaniach swych, skierowanych do przedstawicieli świata kulturalnego poddaje pod dyskusję następujące punkty: 1) dlaczego uważam za konieczne istnienie dobrej opery w Warszawie? i 2) jak wyobrażam sobie zreformowanie dziś istniejącej Opery w Warszawie.

Podajemy niektóre odpowiedzi (Nr. Nr. z 18, 22 i 28 b. m.). W ostrych słowach piętnuje zamierzenia nowej dyrekcji *Zbigniew Drzewiecki:*

> Nikt z biorących mniej więcej aktywny udział w wyświetleniu i walce o sprawę Opery Warszawskiej nie mógł nawet przypuścić, iż możliwe się stanie takie rozwiązanie, jakim uszczęśliwiono Warszawę obecnie. Więc dlatego zakładano pod auspicjami wysokich ojców miasta, a nawet z ich inicjatywy Tow. Przyjaciół Opery z udziałem przedstawicieli Rządu i Sejmu, dlatego układano przez najpoważniejszych znawców zagadnień muzycznych i operowych memoriały i odbywano dziesiątki konferencji z najmiarodajniejszymi osobistościami, by zaaprobować jeszcze raz taką sytuację, na której się z kretesem i wstydem załamali poprzedni dzierżawcy operowi?... Mało tego! Dziś bez żadnej żenady zapowiada się taki stosunek przedstawień operowych do operetkowych, jakiego nie odważyli się realizować ani p. Korolewicz - Waydowa, ani p. Mazaraki, a do tego przykłada rękę jeden z naszych nielicznych prawdziwych fachmanów operowych, w którego mieliśmy prawo wierzyć, jako poważnego artystę i muzyka!

Szczególnie oburza Drzewieckiego fakt rozpoczęcia takiego sezonu „Harnasiami" Szymanowskiego:

> Tu dotykamy najbardziej bolesnego i tragicznego punktu tegorocznych projektów. Arcydzieło muzyki polskiej, skomponowane przez najbardziej bezkompromisowego i ideowego, genialnego artystę, ma zainaugurować sezon operetkowy, ma okupić nędzę muzyczną dalszych wyczynów. Gdyby Szymanowski żył, nie dopuściłby do wystawienia w podobnych warunkach swego dzieła. Skoro jednak nie żyje, to świat muzyczny powinien się poczuwać do elementarnego obowiązku sumienności artystycznej względem zmarłego mistrza. Pomimo bowiem, że na Warszawie ciąży od dawna dług wystawienia Harnasiów (uprzedziły ją w tym względzie Praga, Paryż, Hamburg i Poznań), niepodobna przystępować do realizacji arcytrudnego dzieła środkami namiastkowymi i nie wolno stawiać nazwiska wielkiego ideowca na sztandar więcej, niż wątpliwej artystycznie imprezy.

Podziwiać należy pomysł wystawienia Harnasiów bez pierwszorzędnej orkiestry, z naprędce sformowanym chórem, ze zdziesiątkowanym baletem bez wybitniejszych tancerzy, pod wodzą baletmistrza, który w żadnym wypadku nie dorósł ani do bardziej nowoczesnego układu scenicznego, ani do odczucia tej muzyki— i z dekoracjami i kostiumami, które sam Szymanowski odrzucił. Łatwo przewidzieć, że tak przygotowane Harnasie nie będą nie tylko uczczeniem wielkiego muzyka, lecz mogą narazić na niepowetowany szwank cały ich powab i głębsze walory artystyczne. Harnasie gorsze w ojczyźnie kompozytora, niż w Paryżu i Hamburgu, to szczyt ironii.

Jak najprędsza likwidacja kompromitującego stanu rzeczy jest nakazem chwili. Trzeba natychmiast zamknąć sklepik operetkowy na placu Teatralnym. Fundusze zaś przeznaczone na prowizorium operetkowe winny być zużyte na przedwstępne prace organizacyjne istotnych zrębów przyszłej Opery, lub, w braku odpowiedniego na dalszą metę przemyślanego planu, oddane tej instytucji, która naprawdę jest w potrzebie i pracuje dla dobra kultury i sztuki muzycznej, tj. Filharmonii Warszawskiej.

Niemniej dosadnie charakteryzuje sytuację *Stanisław Szpinalski:*

Pytanie „Co zrobić z Operą Warszawską?" przypomniało mi nagle zabawne zdarzenie, którego kiedyś byłem świadkiem w Paryżu. Odwiedzałem dość często tak zw. „Société de la musique vivante", której zebrania dyskusyjne były poświęcone rozmaitym aktualnym i zabawnym sprawom muzycznym. Na jednym z takich wieczorów zajęto się sprawą słynnego utworu Bądarzewskiej „Modlitwa dziewicy" (La prière d'une vierge"). Otóż po burzliwej dyskusji uchwalono następującą rezolucję, odpowiadającą na pytanie, „Co zrobić z modlitwą dziewicy?": „Supprimer la musique et laisser la vierge tranquille"... W odpowiedzi na pytanie. „Co robić z Operą Warszawską?" chciałoby się z pasją zawołać: Gmach wysadzić dynamitem w powietrze, a referentów, o których wspomina artykuł p. Walldorfa, rozpędzić na cztery wiatry.

Zdając sobie jednak sprawę z powagi sytuacji podaje Szpinalski realny projekt uzdrowienia sytuacji operowej:

Sprecyzowałbym postulaty organizacyjne w sposób następujący:

1) Upaństwowiona Opera. Daje to możliwość opieki, wglądu w gospodarkę artystyczną ze strony jedynie powołanego do tego zadania czynnika jakim jest Min. WR i OP — w tej chwili każdorazowy dzierżawca jest zupełnie nieodpowiedzialny, może robić operetki 5 razy w tygodniu, zasłaniając się koniecznościami budżetowymi.

2) Jednoosobowe kierownictwo artystyczne z władzą dyktatorską. — Na czele musi stanąć jakiś wybitny kapelmistrz, a jeśli

takiego nie ma w kraju, nie wstydzić się i poprosić jakiegoś matadora zagranicznego na okres przejściowy, stwarzając jednocześnie możliwości zdobycia odpowiedniej rutyny operowej dla młodego polskiego narybku kapelmistrzowskiego. Nie można sobie wyobrazić prowadzenia Opery przez jakąkolwiek „spółdzielnię". — Przy znanym indywidualiźmie artystów całość musi być kierowana jedną żelazną i, co ważniejsza, mającą autorytet artystyczny, wolą.

Często słyszy się zdanie, że śp. Emil Młynarski mógł gospodarować Operą jako tako i osiągać rezultaty dlatego tylko, że miał 3 miliony subwencji. Mam takie wrażenie, że te 3 miliony właśnie były dlatego, że prosił o nie Młynarski, jeden z najwybitniejszych kapelmistrzów europejskich; człowiek, który umiał pokonywać trudności, wynikające z mistycznej „hierarchii zagadnień". Nie ulega wątpliwości, że gdybyśmy myśleli o personelu przyszłej opery, musielibyśmy się pogodzić z myślą, że jego skład osobowy ulegnie pewnej rewizji. Trudno sobie bowiem wyobrazić z artystycznego punktu widzenia, iż najważniejszym tytułem do pozostania nadal w Operze może być udział w strajku okupacyjnym.

Przyszła opera musi pomyśleć również o zorganizowaniu frekwencji. — Pamiętamy wszyscy dobrze, jak ta frekwencja zawiodła „Spółdzielnię" po zakończeniu strajku okupacyjnego. W czasie strajku bowiem nawet dorożkarze przynosili artystom serdelki, po strajku, gdy trzeba było tym razem już nie sentymentalnie, a rzeczowo zaznaczyć swe poparcie, na widowni podczas pierwszego przedstawienia znalazło się kilkadziesiąt zaledwie osób. Zorganizowanie frekwencji polegać ma na wykupywaniu przedstawień dla związków, stowarzyszeń, organizacyj... dałoby to możliwość postawienia na nogi tak zw. żelaznego repertuaru.

Na pytanie czy Opera jest w ogóle potrzebna prof. *Tadeusz Zieliński* daje następującą odpowiedź:

Powracam właśnie z Zurychu, ze Zjazdu Międzynarodowego Historyków. Odbyły się tam w ostatnich dniach sierpnia olbrzymie pochody karnawałowe na rzecz teatru operowego: fantazyjne wozy, aktorzy i aktorki w kostiumach z bajki zapożyczonych itd.; no, i naturalnie, w połączeniu z nimi olbrzymia kwesta, dla której miasto zmobilizowało swoje najładniejsze dziewczęta (czy nas by na to nie stać było?). Nie sposób było się jej oprzeć: ja też złożyłem swoją frankówkę i za to mogłem przez parę dni paradować z białogranatowymi wstążkami — barwy zuryskie. A w początku września było otwarcie sezonu operowego: dawano zaiste czarujący „Flet zaczarowany". Pomimo, że zawczasu postarałem się o bilety, miejsca otrzymałem dość liche. Teatr był zapchany.

Ale przepraszam: miałem odpowiedzieć na pytanie, dlaczego uważam za konieczne istnienie dobrej Opery w Warszawie. Nie radziłbym zwrócić się z tym pytaniem do którego z obywateli zuryskich: byłoby wyśmiane. U nas inaczej: na co nam Opera, kiedy mamy brydża?

Drugie pytanie: jak wyobrażam sobie zreformowanie dziś istniejącej Opery w Warszawie? — Ponieważ brałem dość czynny udział w akcji kwietniowej ku jej uratowaniu, mogę odpowiedzieć szczerze: przez upaństwowienie.

Dowcipną charakterystykę zamierzeń nowej dyrekcji podaje czytelniczka „Kuriera Porannego" z Bydgoszczy ukrywająca się pod inicjałami S. Z.:

Magistrat warszawski, wypuszczając w dzierżawę Operę, zapewne i w kontrakcie nazwał ją Operą, bo chyba gmach Teatru Wielkiego w Warszawie, wraz z zawartym w nim warsztatem pracy i stuletnią tradycją artystyczną — nie nazywa się jeszcze urzędowo: Operetką... — Układ więc stanął o Operę, którą dopiero obecni dzierżawcy deprawują na lekką muzę.

Zróbmy teraz praktyczne porównanie:

Magistrat warszawski zamawia np. dla swego prezydenta, w celach reprezentacyjnych limuzynę. Dostawca bierze pieniądze, ale zamiast limuzyny przysyła prezydentowi rower. Co wtedy? Czy prezydent będzie reprezentował miasto na rowerze? — Nie. Po prostu magistrat wytoczy dostawcy proces, a dostawca go przegra i pieniądze będzie musiał zwrócić.

Ten rower to jest — operetka. Magistrat dał dzierżawcom subwencję na Operę i Operę im wydzierżawił. Robią z tego Operetkę? — odebrać im! Niech się potem procesują: każdy sąd przyzna, że magistrat słusznie zerwał niedotrzymany przez dzierżawców kontrakt.

Wśród dotychczas opublikowanych odpowiedzi tylko jedna nie występuje przeciw nadmiarowi przedstawień operetkowych. Jest to głos *M. J. Wielopolskiej.* Pozostawiamy do osądzenia czytelnikowi czy odpowiedź ta jest szczera czy też zawiera w sobie zjadliwą ironię:

Przed pół setką lat mniej więcej, kiedy byłam dzieckiem, troskliwość rodzicielska aplikowała mi na anemię tran, a aby został przełknięty w należytej ilości, podsuwano mi chytrze rozmaite wymyślne smakołyki. Oszołomiona delicjami, przełykałam z idiotyczną bezmyślnością wielorybie paskudztwo i wszyscy byli zadowoleni, rodzice, lekarz i ja.

Mam wrażenie, że Opera Warszawy jest ową łyżką tranu, przemycaną za pomocą opatrznościowego smakołyku operetki. Trudno. Może w ogóle warszawianin już za stary, aby go żywić tranem? Może uporczywa anemia muzycka przeszła u niego w stan chroniczny? Trudno. Analfabetyzm bywa rozmaity. Jeden leczy skutecznie szkoła powszechna i dobrze, że jest przymusowa, lecz inny, muzyczny, malarski w ogóle kulturalny analfabetyzm, nie

podlega szkolnemu przymusowi. Więc — albo się zgódźmy na to, że Warszawa nie potrzebuje tranu — pardon! Opery — albo, na miłość boską! nie żałujmy cukierka, umożliwiającego przełknięcie tranu.

Samo zatkanie nosa biedactwu frazesami, że tran to delicje, a delicje to tran, względnie, że zagranica... Niemcy... itp. nie wystarczy.

FESTIWAL MUZYCZNY W WENECJI

Tegoroczny VI Międzynarodowy Festival muzyki współczesnej w Wenecji (w ramach Biennale d'arte) rozpoczął się w pięknie odnowionej sali słynnego teatru Fenice.

Stanowisko nadintendenta tego teatru jak również i komisarza muzycznego Wenecji piastuje od roku młody, lecz już dobrze znany kompozytor włoski Goffredo Petrassi (autor m. inn. słynnej „Partity"), który mianował jeszcze młodszego od siebie, bo zaledwie 27-letniego dyrygenta Nino Sanzogno, dyrektorem i pierwszym kapelmistrzem podległego sobie teatru. Oto wymowny przykład popierania młodych talentów we współczesnej Italii. Nie brak tam przecież Molinarich i Mascagnich oraz innych zasłużonych sław. Do objęcia jednak naprawdę żywotnych placówek powołuje się przede wszystkim młodych, pełnych dynamiki muzyków, uważając, że ich temperamenty najlepiej się nadadzą do kierowania awangardowymi instytucjami muzyki współczesnej.

Przewidywania te sprawdziły się. Teatr Fenice ma już swoją młodą orkiestrę. Brzmi ona wprawdzie chwilami jeszcze nieco chropowato, ale z pewnością wyrobi się w najkrótszym czasie. Dodać zresztą trzeba w imię obiektywizmu, że gdy na inauguracji festivalu dyrygował nią Demetrios Mitropulos, a na następnym kameralnym koncercie sam jej organizator Nino Sanzogno, można było przypuścić, że się słyszy stary rutynowany zespół o ustalonej oddawna reputacji. Na podkreślenie zasługuje również fakt godny naśladowania. W myśl zasad kurtuazji Nino Sanzogno dyrygował zaledwie jednym i to nie całym koncertem festivalowym, ustępując miejsca gościnnie przybyłym do Wenecji kolegom italskim i zagranicznym, którzy kolejno stawali przed pulpitem orkiestry teatru Fenice.

Tak więc po inauguracyjnym koncercie D. Mitropulosa, którego program obejmował Sonatę na orkiestrę G. Rosati'ego, Suitę brazylijską Villa Lobos'a, koncert fortepianowy z orkiestrą L. Sowerby, Psalm na baryton z orkiestrą E. Desderi'ego i Koncert na orkiestrę Pilati'ego usłyszeliśmy następny kameralny koncert pod batutą N. Sanzogno. Najciekawszym jego punktem były „Trzy Ricercari" na kameralną orkiestrę Bohusława Martinu. Świetny ten muzyk, niedostatecznie znany w Europie i zbyt mało w stosunku do swego wielkiego talentu ceniony, dał znów doskonałe dzieło o wysokiej wartości. Nawiązując do słynnych pierwszych w historii muzyki Ricercari, stworzonych przez szkołę wenecką, skomponował on specjalnie dla festivalów

muzyki współczesnej uroczą pełną wspaniałej dynamiki fantazję polifoniczną, która spotkała się ze spontanicznym przyjęciem publiczności.

Obok Martinu duże wrażenie wywarła „Kantata kameralna" na sopran z orkiestrą (do tekstu L. Labé) kompozytora szwajcarskiego Konrada Becka, zadyrygowana przez Pawła Sachera, kapelmistrza dobrze znanego z dorocznych festivali M. T. M. W. (który, jak wiadomo, zamówił koncert na dwa fortepiany z perkusją u Beli Bartoka i szereg innych dzieł u kilku wybitniejszych kompozytorów współczesnych).

Zręcznie napisane Capriccio na 10 instrumentów J. Ibert'a, „Muzyka kameralna" J. Slavenskiego i dwie kantaty religijne Ghediniego uzupełniły program drugiego wieczoru w Wenecji.

Trzeci koncert kameralny miał również swoją pointę. Był nią cykl lirycznych pieśni na tenor z towarzyszeniem fortepianu Francis'a Poulenc'a (do tekstu Pawła Elnard). Trzeba przyznać Poulenc'owi, że miał odwagę w 1938 roku napisać dziewięć liryk wokalnych, których się słucha z prawdziwą przyjemnością i szczerym zainteresowaniem. Autor „Aubade" i „Pieśni polskich" oraz słynnych drobiazgów fortepianowych, jeden z najbardziej „francuskich" z pośród współczesnych kompozytorów Francji, wywiązał się ze swego zadania po mistrzowsku, stwarzając swymi pieśniami nastrój wysoce artystyczny. Bardzo subtelny smak, wyrafinowanie (dalekie jednak od jakiegokolwiek przeczulenia), zręczne operowanie zmienną gamą barw i nastrojów, składają się na całość liryczną cyklu zatytułowanego „Tel jour tel nuit", jednego z ciekawszych w dorobku F. Poulenc'a. Doskonałymi wykonawcami utworu byli Pierre Bernae (tenor) i autor. Słabo natomiast wypadły japońskie drobiazgi fortepianowe, egzotycznych autorów (których nazwiska można pominąć), jak również Sonata na harfę Tomassini'ego, „II Kwartet smyczkowy (robiony „pod Hindemitha") Wolfganga Fortnera.

Bardzo słaby był również IV Koncert symfoniczny poświęcony współczesnej muzyce Italii. Poza „Introduzione Passacaglia i Finałem" Giovanni Salviucci (przedwcześnie zmarłego bardzo obiecującego kompozytora) utwory pozostałych kompozytorów (G. Bianchi, V. Frazzi, E. Masetti i G. Tocchi) nie powinny były figurować w programie Festivalu.

W ogóle należy stwierdzić, że przeładowanie programów tegorocznego festivalu weneckiego muzyką włoską odbiło się niekorzystnie na jego ogólnym poziomie. Dziwnym wydaje się też pomijanie nazwisk dwóch czołowych kompozytorów italskich Dallapiccoli i Petrassiego (który, prawdopodbnie, jako oficjalna osobistość w Italii, nie chce obecnie umieszczać swego nazwiska w programach koncertowych). Szkoda to jednak wielka, bo na podstawie kompozycji włoskich wykonanych w ramach festivalu weneckiego nie można było zorientować się w całokształcie dorobku współczesnych kompozytorów Italii.

Również i z punktu widzenia międzynarodowego tegoroczny festival wenecki nie był dostatecznie interesujący. Strawiński był reprezentowany przez „Święto wiosny', Ravel — przez „Dafnisa", Respighi — przez „Rzymskie fontanny", Honegger przez nowy, ale bardzo krótki Nokturn, napisany w 1936 r. dla Hermanna Scherchena, Hindemith — przez najnowszą, ale nie najlepszą, suitę p. t. „Nobilissima visione", z baletu, wystawionego przez Miassina

w Londynie, a mającego za temat fragmenty z życia św. Franciszka z Assyżu, wreszcie A. Casella przez Sonatę na trio smyczkowe (1938).

Polską muzykę reprezentowała tylko Sonatina na klarnet z fortepianem Szałowskiego, utwór wykonywany już w Warszawie niejednokrotnie. Spodziewać się i życzyć należy, aby w przyszłym festivalu 1939 r. polskie utwory orkiestrowe uwzględnione zostały nareszcie przez organizatorów i twórców programów koncertowych. Weneckie festivale bowiem posiadają niewątpliwe znaczenie zarówno na polu międzynarodowym jak i na terenie Italii, przede wszystkim ze względu na dużą ilość przedstawicieli prasy i muzyków. Organizatorzy tych manifestacji muzycznych umieli poza tym wytworzyć atmosferę snobizmu tak nieraz potrzebną dla zapełnienia sali koncertowej płacącą i kulturalną publicznością. W ten sposob wyrabiają się — nieraz nawet drogami przypadkowymi — nowe kadry słuchaczów, i — kto wie — może nawet wielbicieli muzyki współczesnej.

Oczywiście naiwnością było by sądzić, że więcej niż 10 — 15% snobów znajdujących się na sali, — jedynie dla tego, że jest tam książe Genui, lub w. księżna Piemontu, czy jaki inny członek rodu panującego — słucha muzyki z prawdziwym zrozumieniem lub nawet zainteresowaniem. Faktem jednak jest, że na pierwszych trzech koncertach (w teatrze Fenice i w pałacu Giustiniani, gdzie odbywały się audycje kameralne) były bite komplety, i że nikomu do głowy nawet nie przyszło opuścić salę przed wyjściem „Ich książęcych mości" t. j. aż do ostatniej nuty programu. Oto przykład umiejętnego wyzyskaniem istnienia rodzin panujących dla celów propagandy sztuki W krajach, gdzie nie ma monarchii podobną rolę mogli by spełniać najwyżsi dygnitarze państwowi.

Michał Kondracki

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

BYDGOSZCZ

Stało się już niemal zwyczajem, że notowane w „Muzyce Polskiej" korespondencje utrzymane są z reguły w tonie minorowym i tylko zrzadka prześwieca tu i ówdzie jakiś jaśniejszy promyk, świadczący o tym, że mimo wszystko coś się jednak u nas dzieje i że nasza muzyczna rzeczywistość nie jest znów tak beznadziejnie szara, jak się ją na ogół przedstawia. Tych świateł jest jednak zawsze jeszcze bardzo nie wiele.

Tym większą satysfakcję daje mi świadomość, że oto wolno mi dziś w mojej bydgoskiej, a nie prowincjonalnej korespondencji uderzyć w ton radosny i nie kierując się żadnym lokalnym patriotyzmem, ale opierając się na faktach tylko, publicznie stwierdzić, że dzieją się u nas rzeczy, które najbardziej nawet zgorzkniałego pesymistę są w stanie nawrócić i przekonać go, że naprawdę idziemy ku lepszej przyszłości. Może nie wszędzie jeszcze i nie wszyscy do niej zmierzają, na naszym jednak terenie, gdzie przecież do niedawna jeszcze panoszył się najpotworniejszy dyletantyzm i obskurantyzm muzyczny, dzisiejszy stan rzeczy upoważnia do radości i wiary w przyszłość

Zanotować mi właśnie wypada fakt, który przez swoją wyjątkowość (jak na nasze stosunki), w żadnym wypadku nie powinien pozostać w ukryciu, ale przeciwnie, winno się o nim mówić powszechnie i podawać jako przykład do naśladowania. W pierwszych dniach września, a więc u progu nowego roku szkolnego, odbyła się w Bydgoszczy uroczystość poświęcenia gmachu Miejsk. Konserwatorium Muzycznego, oddanego do użytku uczelni przez Zarząd Miejski. Czym jest odpowiednie pomieszczenie dla Konserwatorium, wiedzą o tym wszyscy, którzy mają, lub mieli kiedykolwiek sposobność w uczelni muzycznej pracować wszyscy ci wiedzą też o tym, jak bardzo przykre panują u nas pod tym względem stosunki, jak zawstydzające ubóstwo i jak daleko nam do znośnych warunków pracy. Nowy budynek Miejsk. Konserw. Muz. w Bydgoszczy jest zarówno przez swą obszerność, centralne położenie, jak przede wszystkim przez swoje wewnętrzne urządzenie doskonale dostosowany do wymagań muzycznej uczelni i pod tym względem zajmuje bezwątpienia jedno z pierwszych miejsc w Polsce. Ale nie to tylko jest godne podkreślenia, nie strona materialna posunięcia Zarządu Miejskiego w Bydgoszczy jest w wydarzeniu tym najważniejsza, ważniejszy jest czynnik moralny. Bo oto oficjalnie i uczciwie uznana została przez władze miejskie konieczność roztoczenia opieki nad uczelnią muzyczną i uczelnia ta została w oczach społeczeństwa postawiona na szczeblu spraw ważnych i miastu potrzebnych. A to już jest czymś nowym; to już jest jawne zerwanie z nagminnie u nas uprawianą polityką „tolerowania muzyki z konieczności" a przejście do czynnej i świadomej postawy, uznanie ważności i doniosłości muzyki w życiu społeczeństwa. Krok zdecydowany i przełomowy!

W uroczystości poświęcenia nowego budynku uczestniczył w charakterze delegata Ministerstwa W. R. i O. P. p. mgr. Golachowski, delegat wojewody Pomorskiego p. mgr. Chyczewski, wicestarosta bydgoski p. mgr Nowakowski, przedstawiciele Zarządu m. Bydgoszczy z p. prez. Barciszewskim na czele, dyrektor Państw. Konserw. Muz. w Poznaniu, założyciel uczelni bydgoskiej p. prof. Zdzisław Jahnke, oraz liczni goście miejscowi i zamiejscowi. Aktu poświęcenia dokonał ks. kanonik Szulc. W krótkich i treściwych przemówieniach (przemawiali: pp.: prez. Barciszewski, ks. kan. Szulc, dyrektor konserwatorium Irena Jahnkowa, mgr. Chyczewski, mgr. Golachowski), panował ton radości i optymizmu, przy czym podkreślano dotychczasowe zasługi Miejsk. Kons. Muz. w Bydgoszczy, dopatrując się w posunięciu Zarządu Miejsk. pewnego rodzaju ekwiwalentu za pozytywne osiągnięcia uczelni w dziedzinie szerzenia kultury muzycznej.

* * *

U progu nowego sezonu muzycznego notujemy zapowiedzi 6-ciu koncertów abonamentowych, przygotowywanych przez Sekcję muzyczną miejscowej Rady Artyst.-Kult. Cykl ten to pierwsza próba uchwycenia życia koncertowego w ramy organizacyjne, a zarazem zorganizowania koncertowej publiczności. Po dotychczasowych osiągnięciach ruchliwej sekcji należy oczekiwać, że zapowiedziana próba wypadnie pomyślnie.

Alfons Rösler.

GDAŃSK

Polski ruch koncertowy w Wolnym Mieście istnieje wyłącznie dzięki inicjatywie i staraniom Polskiego Tow. Muzycznego, którego imprezy nie ściągają wprawdzie licznych rzesz słuchaczy, jednakże wśród grona prawdziwych miłośników muzycznego piękna (a są jeszcze tacy nawet w Gdańsku!) cieszą się opinią jaknajlepszą. Programy ich mają zawsze zdecydowaną linię i myśl przewodnią, zawierają tylko i wyłącznie muzykę wysokowartościową (kierownikiem artystycznym Tow. Muz. jest dyrektor Konserwatorium gdańskiego Kazimierz Wiłkomirski), a ich poziom wykonawczy jest zawsze bardzo wysoki.

8 września r. b. rozpoczęło Tow. Muzyczne nowy sezon wieczorem muzyki dwufortepianowej w wykonaniu Marii Dońskiej i Marii Wiłkomirskiej, dwóch artystek, których sztuka odtwórcza mimo różnice szkoły, temperamentu, organizacji muzycznej, posiada wiele cech wspólnych i które tworzą zespół prawdziwie sharmonizowany: koncert obu pianistek był nietylko pokazem najwyższego kunsztu gry zespołowej, ale również ewenementem artystycznym na miarę europejską. Program zawierał: Sonatę Mozarta, Temat z wariacjami Schumanna, Suitę „En blanc et noir" Debussy'ego na 2 fortepiany oraz szereg solowych utworów.

Konserwatorium zorganizowało również kilka audycyj muzycznych w wykonaniu sił profesorskich (m. in. wieczór kameralny w wykonaniu tria: Wiłkomirscy i Niemczyk), a także kilka popisów uczniowskich, z których przekonać się można było, że mimo dość miernego materiału uczniowskiego uczelnia osiąga wyniki naogół bardzo dobre, a w pewnych wypadkach w naszych warunkach wręcz rewelacyjne, że wymienimy chociażby wykonanie Koncertu d-mol Bacha, na fortepian i orkiestrę smyczkową. Jeśli uprzytomnimy sobie, że w zespole smyczkowym zasiadają uczniowie zamieszkali w sześciu (!) miastach (Gdańsk, Sopoty, Gdynia, Tczew, Starogard i... Kościerzyna) zrozumiemy chociaż w części, jakie szalone trudności napotykają w swej pracy kierownik i grono profesorskie naszej uczelni, cieszącej się również w sferach niemieckich jak najlepszą opinią. Na jednym z popisów Konserwatorium zaprodukowała się również klasa rytmiki i plastyki, prowadzona przez prof. Adolfinę Paszkowską. Po bardzo interesującej lekcji pokazowej odbyły się produkcje taneczne młodszych i dorosłych uczennic, zespołowe i solowe. Z pośród licznych koncepcyj plastycznych pełne wdzięku i pomysłowości stylizacje tańców ludowych kaszubskich zyskały ogólne uznanie.

W dn. 4 — 6 czerwca odbył się w Gdańsku wielki zjazd śpiewaczy, zorganizowany przez Okręg Gdański Pomorskiego Związku Kół Śpiewaczych. Święto pieśni wypadło doprawdy imponująco. Otwarcie zjazdu odbyło się na olbrzymim stadionie sportowym (polskim) w obecności wojewody pomorskiego W. Raczkiewicza, Komisarza Gen. R. P. w Gdańsku M. Chodackiego i licznie zgromadzonej publiczności. Podczas mszy polowej śpiewały połączone chóry gdańskie; we wspólnych produkcjach chóralnych wzięło udział ponad 3 tysiące śpiewaków pod batutą K. Wiłkomirskiego (pełniącego mimo tylu innych zajęć obowiązki dyrygenta okręgowego chórów gdańskich) oraz T. Tylewskiego (prezesa okręgu gdańskiego). Do konkursu, który trwał przez

dwa dni w szczelnie wypełnionej sali stoczni stanęło 49 chórów męskich i mieszanych. Poziom produkcyj był przeważnie wysoki. Pierwsze miejsce w klasyfikacji chórów męskich zdobył chór „Echo" z Poznania pod dyr. Wł. Raczkowskiego, drugie K. P. W. Lwów pod dyr. Stadlera, trzecie tow. śpiew. im. Moniuszki w Gdańsku pod dyrekcją T. Tylewskiego. Z chórów mieszanych 1-sze miejsce zajął chór przy kościele Chrystusa Króla z Torunia (dyr. Marcinkowski), drugie „Cecylja" (Gdańsk), pod dyr. K. Wiłkomirskiego.

Na jednym z koncertów symfonicznych w dn. 19 sierpnia w parku kuracyjnym w Sopotach wystąpili dwaj artyści polscy: Kazimierz Wiłkomirski (jako dyrygent) i Wacław Niemczyk, od kwietnia b. r. profesor polskiego Konserwatorium w Gdańsku. Większa część programu poświęcona była muzyce polskiej. Doskonała orkiestra symfoniczna sopocka wykonała „Uwerturę" W. Maliszewskiego, symfonię d-moll Stojowskiego oraz wariacje symf. na temat chopinowskiego preludium A-dur Noskowskiego p. t. „Z życia narodu". Parotysięczna rzesza słuchaczy (zarówno niemieckich, jak i polskich) przyjmowała nowe dla niej dzieła z wielkim zainteresowaniem i uznaniem, wykonawcy polscy byli przedmiotem serdecznych owacyj. Prof. Niemczyk dał się już poznać słuchaczom polskim na kilku poprzednich występach, jako wirtuoz bardzo wysokiej klasy. Wykonaniem koncertu D-dur Paganiniego w Sopotach zdobył on wstępnym bojem publiczność niemiecką. Kwalifikacje kapelmistrzowskie dyr. Wiłkomirskiego zbyt są znane, aby je na tym miejscu należało omawiać. Tym razem — bardziej jeszcze niż zwykle — zadziwiający był ścisły kontakt między dyrygentem a orkiestrą, osiągnięty po 2-ch zaledwie próbach i to przy wykonaniu zupełnie dla orkiestry nieznanego i niełatwego bynajmniej programu. Słyszeliśmy tę samą orkiestrę pod batutą dyrygentów niemieckich, miejscowych i przyjezdnych: należy stwierdzić, że pod Wiłkomirskim zespół był nie do poznania. Koncert w Sopotach stał się wielkim sukcesem muzyki polskiej o poważnym znaczeniu propagandowym.

A. D.

GDYNIA I WYBRZEŻE

Na wstępie należy stwierdzić, że życie muzyczne w Gdyni zaczyna rozwijać się sprawnie dzięki usilnej pracy grona profesorskiego Szkoły Muzycznej im. Chopina, oraz dzięki Towarzystwu Muzycznemu, do inicjatywy których należy wiele imprez muzycznych na tutejszym terenie.

W maju odbył się w Gdyni ciekawy koncert, na którym wykonano 2 tria: Beethovena i Sindinga oraz szereg utworów skrzypcowych. Odtwórcami byli: p. p. profesorowie Konserwatorium Muz. w Gdańsku: Maria i Kazimierz Wiłkomirscy oraz Wacław Niemczyk. Koncert ten był inauguracją cyklu koncertów, jakie Tow. Muzyczne zamierza zorganizować w ramach bardziej wewnętrznych niż dotychczas. Towarzystwo to wystąpiło również z własną orkiestrą smyczkową na Akademii ku czci Andrzeja Boboli. Wykonano symfonię Haydna i Alleluja Händla z chórem „Symfonia". Największy sukces jednak odniosła na tym koncercie śpiewaczka Julia Gorzechowska, prof. Szkoły Muzycznej w Gdyni i Konserwatorium Muz. w Gdańsku.

Z produkcyj uczniowskich notujemy 2 doskonałe popisy: Gdyńskiej Szkoły Muzycznej, która wystąpiła z własną orkiestrą pod dyr. Zdzisława Roesnera i Szkoły Rytmiki i Plastyki p. Adolfiny Paszkowskiej. W ramach 20 audycyj muzycznych dla szkół, organizowanych przez Szkołę Muzyczną, odbyła się ostatnia, poświęcona muzyce nowoczesnej, niezwykle entuzjastycznie przyjęta przez młodzież. Wykonawcami jej byli profesorowie Szkoły Muzycznej: Krystyna i Zdzisław Roesnerowie i Julia Gorzechowska.

W Wejherowie z okazji otwarcia Szkoły Muzycznej występowali: p. p. Roesnerowie i Antoniak (organy), założyciele tej Szkoły.

Podczas letniego sezonu wystawiono w Gdyni w sali kina „Polonia" opery: „Cavalleria Rusticana" i „Pajace" z udziałem artystów opery warszawskiej: p. p. Platówny, Gołębiowskiego, Mossakowskiego, Płońskiego, Morawskiej, Dobrosielskiego i Wawra. Mimo złych warunków dla wystawienia opery (brak sali i orkiestry) dyr. Silich wywiązał się dobrze z trudnego zadania, dyrygując nieznanym sobie zespołem orkiestry Marynarki Wojennej.

W końcu lipca odbył się Koncert chórów okręgu gdyńskiego z współudziałem Orkiestry Marynarki Wojennej, którą wyszkolił już należycie kpt. Olszewski (zamierza on położyć nacisk na symfoniczny charakter zespołu i tym samym wziąć żywy udział w ruchu muzycznym Gdyni). Sukces odniósł również chór „Symfonia" pod dyr. W. Betlejewskiego, prof. Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina.

Dzięki inicjatywie Tow. Muzycznego w Gdyni usłyszeliśmy młodego pianistę, ucznia prof. Trombini-Kazurowej Andrzeja Wąsowskiego, który odegrał Ciacconę Bacha, Sonatę Beethovena, utwory Chopina i Liszta wykazując duży talent i muzykalność, technikę dobrą, nieco jednak za powierzchowną. Niewątpliwie posiada wszelkie dane na dobrego pianistę i zapowiada się doskonale.

Wąsowski wystąpił po raz drugi w Gdyni razem z Prokopienim, jako akompaniator i solista. Koncert ten, poprzedzony olbrzymią reklamą, godną samego Paderewskiego miał być „gwoździem" sezonu letniego, niestety frekwencja jednak nie dopisała. Dla tej nielicznie zebranej publiczności śpiewał i często do niej przemawiał (à la Kiepura) Prokopieni, bisować zaś zmuszony był „najbardziej wartościowy utwór z całego programu — „Wańkę", oczywiście dodając do tego odpowiednie gesty. W recenzjach gdyńskich wyczytaliśmy, że „niezwykła muzykalność śpiewaka daje publiczności prawdziwe przeżycia". Woleliśmy jednak przeżycia z występu Wąsowskiego, który w drugiej części koncertu wykonał szereg utworów fortepianowych.

Jeśli chodzi o przeżycia naprawdę muzyczne, to najwięcej dostarczył ich świetny recital M. Dońskiej w Gdyni, na którym cenne dzieła Beethovena, Bacha, Chopina i t. d. wykonane były stylowo i głęboko z wielką muzykalnością. Był to może najlepszy koncert w tym sezonie w Gdyni.

Kaszuba.

KATOWICE

Sezon koncertowy właściwie jeszcze się nie rozpoczął. Zanotować jednak należy dwie imprezy, które już miały miejsce w pierwszych dniach września, mianowicie występ „Chóru Dana" oraz wykonanie „Kantaty" Macieja Ka-

mieńskiego, skomponowanej na odsłonięcie pomnika Króla Jana III Sobieskiego w Łazienkach, w r. 1788-ym, transmitowane przez radio.

Sympatyczny Chór Dana, dobrze znany i popularny w Katowicach, wystąpił w zmienionym składzie. Został powiększony o osobę p. Hanki Brzezińskiej, bardzo zdolnej i uroczej śpiewaczki. Skala możliwości Chóru w jego genre została przez to znacznie rozszerzona. W porównaniu z dawnieiszymi jego występami wydaje się, iż poczynił on dalsze postępy na drodze do perfekcji i precyzji. Przyjmowany był bardzo serdecznie.

„Kantata" Kamieńskiego, mimo swego okolicznościowego charakteru jest dziełem o wyższej wartości, oczywiście z uwzględnieniem epoki, w której powstała. Wpływ Haydna widoczny jest bez mała w tej samej mierze, w jakiej daje się stwierdzić u Mozarta. Daje wdzięczne pole do popisu licznym wykonawcom, którzy też wywiązali się z zadania bez zarzutu. Zarówno orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyr. prof Dymka, jak i soliści: Janina Drapekowa i Irena Lewińska (soprany), Maria Karczmarczykówna (mezzo-sopran) i Leopold Janicki (tenor), wreszcie chór — zasłużyli na słowa szczerego uznania za pietyzm, z jakim oddali czar i wdzięk zmartwychpowstałego utworu „Ojca Opery Polskiej". Wykonanie stało na bardzo wysokim poziomie. Doskonałe brzmienie orkiestry i chóru szło o lepsze z produkcjami solistów (młodocianych absolwentów Śl. Konserwatorium muz. w Katowicach). Dzięki niemu dzieło Kamieńskiego — mimo okrągło półtorawiekowego spoczynku w całkowitym zapomnieniu — zajaśniało pełnym blaskiem swej krasy.

Tak wczesne pojawienie się pierwszych „jaskółek" sezonu muzycznego uważać by należało, — gdyby nie smutne doświadczenie lat ubiegłych, — za zapowiedź bardziej ożywionego ruchu muzycznego w sezonie nadchodzącym. Ano — zobaczymy, jak to będzie.

Herbert Krzok.

TORUŃ

Okres letni, niebogaty naogół w wydarzenia muzyczne, miał jednak w Toruniu momenty, które zasługują na omówienie. A więc przede wszystkim zakończenie roku szkolnego w Konserwatorium Pomorskiego Tow. Muzycznego i związane z tym publiczne popisy uczniów w dn. 13 i 14 czerwca. Niedawny okres rewolucyjnej reorganizacji, jaką przeszło Konserwatorium, nadaje tego rodzaju imprezom pewien odcień sensacyjności. Publiczność toruńska z największym zainteresowaniem śledzi rozwój miejscowej uczelni muzycznej.

Popisy uczniów wykazały, że, aczkolwiek zakończył się już okres rewolucyjny w zakresie organizacji uczelni, to w dziedzinie pedagogicznej trwa on nadal. Bardzo to sympatyczna rewolucja i oby trwała jak najdłużej. Objawia się ona przede wszystkim w postępach, jakie wykazali uczniowie w ostatnim roku szkolnym. Na szczególne wyróżnienie zasługują klasy fortepianu prof. Ireny Kurpisz-Stefanowej, Barbary Łasińskiej, Henryka Sztompki i Stanisława Chojeckiego, które zajęły na popisach miejsce przodujące. Wśród uczni nie brak jednostek o talentach wybitnych. Dwunastoletnia Regina Smendzianka (kl. fortepianu H. Sztompki) w wykonaniu Koncertu C-dur Beethovena z tow. orkiestry zwróciła szczególną uwagę na swoją dojrzałość muzyczną i talent pianistyczny

Lipiec był w Toruniu miesiącem całkowitego zastoju. Dopiero w początkach sierpnia zaczęło się pewne ożywienie. W dn. 7.VIII. odbył się poranek symfoniczny orkiestry P. T. M. o popularnym programie, prowadzony przez miejscowego kapelmistrza wojskowego kpt. Zygmunta Grabowskiego. Starannie opracowany i wykonany koncert przyczynił się doskonale do zespolenia orkiestry w okresie letniej przerwy. W przyszłym sezonie będzie ona miała sporo pracy. Projektuje się osiem koncertów symfonicznych, z tego cztery wieczorowe i cztery poranki, transmitowane przez Polskie Radio. Kierownictwo orkiestry objęła dyrygentka Zofia Godlewska.

W drugiej połowie sierpnia odbył się w Konserwatorium dwutygodniowy kurs dla dyrygentów chóralnych z całego Pomorza, urządzony staraniem Pomorskiego Związku Śpiewaczego. Udział wzięło przeszło 30-stu słuchaczy, przeważnie z prowincji. Wykładowcami byli: dyr. P. Perkowski, wicedyr. Z. Moczyński i prof. Feliks Tomaszewski.

Projektów na zbliżający się sezon koncertowy jest wiele. Współpraca Konserwatorium i Rozgłośni Pomorskiej w zakresie organizacji życia muzycznego w Toruniu daje jaknajlepsze rezultaty i przyczynia się do rozkwitu tak jeszcze do niedawna zaniedbanego u nas życia muzycznego.

Cantus.

WILNO

Zakończenie sezonu wileńskiego upłynęło pod znakiem licznych i interesujących popisów Konserwatorium Muzycznego im. M. Karłowicza.

Występy uczniów z orkiestrą w dn. 12.VI, klasy operowej 19.VI i solistów 26.VI wykazały, że uczelnia pracuje z wytrwałością, godną podziwu i szacunku. Wyróżnili się: ucz. ucz. Karużas (kl. Prof. Kerntopf-Romaszkowej), Podzelwerówna (kl. Dyr. Szpinalskiego), Romanowski (kl. śpiewu prof. prof. Ludwiga i Hendrich), Katin (kl. Prof. Krzyżanowskiej). Całość produkcyj stała na wysokim poziomie. Z okazji popisów Wilno miało sposobność zapoznać się z talentem młodego polskiego kapelmistrza Kazimierza Hardulaka, który w charakterze gościa prowadził popisy orkiestrowe. Skorzystał zaraz z tej okazji wileński „ośrodek dyspozycyjny" (przepraszam za modne słówko) w sprawach muzyki, jakim jest Klub Muzyczny, by zaangażować K. Hardulaka w charakterze stałego dyrygenta Wileńskiej Orkiestry Symfonicznej w sezonie 1938/1939. Niech żałuje Warszawa. Na marginesie spraw popisów konserwatorium należy napiętnować uporczywy bojkot tej uczelni przez recenzenta „Słowa" p. Józefowicza. Ten miły w stosunkach towarzyskich człowiek (zna tysiące anegdot o Adelinie Patti, — nie zna tylko muzyki K. Szymanowskiego), uczęszczając gorliwie na popisy wszystkich możliwych szkół żydowskich i organistowskich, „nie zauważa", mówiąc delikatnie pracy 200 uczniów największej uczelni muzycznej na terenie, równym $^1/_3$ Rzplitej. Powód? Staropolska prywata. Ostatnia audycja Klubu Muzycznego odbyła się pod znakiem recitalu znanego pianisty Mieczysława Münza. Ten bajecznie uzdolniony artysta grał jak zwykle z pewną nonszalancją, jakgdyby „markując" tylko interpretację. Błysnął lwim pazurem dopiero w transkrypcji Dohnanyiego, zrobionej z walca Delibesa z „Coppe-

lii". Zdaje się, że najmocniejszą pozycją stylową artysty jest muzyka współczesna.

Nadchodzący sezon koncertowy, jeśli chodzi o możliwości lokalne, będzie, jak zwykle, skupiać się w Klubie Muzycznym. W planie działalności figuruje 20 audycyj, na które złożą się wieczory orkiestry kameralnej (w liczbie 8), orkiestry symfonicznej (8) i Kwartetu Klubu Muzycznego (4). Przewidziane są ponadto audycje typu podwójnych recitali. W roku 1939 Klub Muzyczny obchodzi 5-lecie swego istnienia, które uświetni 100-a audycja o starannie przygotowanym już obecnie programie. W programie znajdą się arcydzieła muzyki klasycznej oraz pierwsze wykonania nowych dzieł polskich.

Poza tym życie muzyczne Wilna od czasu do czasu ożywią artyści zagraniczni, którzy przejazdem dadzą się słyszeć. Wilno jest ciągle tak ubogie w publiczność, że tylko na „przejazdy" może liczyć, jeśli chodzi o wybitniejsze siły z zagranicy.

irma.

AUDYCJE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozpoczyna swój 14-ty sezon koncertowy audycją 4 października.

W bieżącym sezonie audycje będą się odbywać we wtorki.

Zapowiedziane jest wykonanie między innymi utworów następujących:

Bach: cykl Sonat na skrzypce i cembalo i cykl Suit angielskich na fortepian, Koncert a na fortepian, flet i skrzypce z orkiestrą, Koncert g na skrzypce z orkiestrą. Z polskiej dawnej muzyki: Mielczewski: Canzona, Kleczyński: 2 Tria smyczkowe i 2 Duety na dwoje skrzypiec (1-e wykonania), Lessel: 2 Warjacje na fortepian. 2 Koncerty wiolonczelowe: Monna i Porpory (1-e wykonania). Biber i Purcell: Sonaty na skrzypce i organy (1-e wykonanie). Haydn: Symfonie „La passiona" i „Boże Narodzenie" (1-e wykonania). Mozart: Serenada D, Trio fortepianowe C, Jagd-Quartett. Beethoven: Septet, Kwartet smyczkowy op. 18 Nr. 6, Sonata wiolonczelowa A. Schubert; Trio fortepianowe B, Kwintet smyczkowy op. 163.

Z ORMUZU.

Obecny sezon koncertowy rozpoczął się wcześniej niż zwykle: już odbyły się koncerty: w Radomiu z udziałem A. Szlemińskiej, E. Umińskiej i S. Nadgryzowskiego; w Płocku — E. Bender i P. Lewiecki; w Krzemieńcu, Równem, Łucku, Kowlu, Włodzimierzu, Chełmie i t. d. — A. Szlemińska, J. Draże i A. Wielhorski. W szkołach warszawskich również rozpoczęły się już audycje. W licznych objazdach ORMUZU w październiku wezmą udział: I. Dubiska, J. Hupertowa, W. Małcużyński, E. Bender, M. Zabejda-Sumicki i wielu innych znakomitych artystów.

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

W pierwszych dniach września odbyło się w Bydgoszczy uroczyste poświęcenie *nowego gmachu Miejskiego Konserwatorium Muzycznego*, oddanego do użytku uczelni przez Zarząd Miejski.

Gdańsk

Wyniki klasyfikacji chórów na *Zjeździe Śpiewaczym*, który odbył się w Gdańsku w dn. 4 — 6 czerwca, przedstawiają się następująco:

I nagroda — chór męski „Echo" z Poznania za wykonanie „Suity orawskiej" Z. Kasserna pod dyr. Wł. Raczkowskiego.

II nagr. — chór „Hejnał" ze Lwowa pod dyr. Alf. Stadlera.

III nagroda — Tow. śpiew. im. Moniuszki w Gdańsku za utwór „Gród zatopiony" T. Tylewskiego pod dyr. kompozytora.

Chóry mieszane.

I — chór mieszany przy kośc. Chrystusa Króla w Toruniu pod dyr. Marcinkowskiego,

II — chór „Cecylia" (Gdańsk) pod dyr. K. Wiłkomirskiego.

Konkurs kompozytorski dał wyniki następujące: z nadesłanych 30 kompozycyj I miejsce otrzymał Z. Moczyński z Torunia za kantatę na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną p. t. „Hel". II nagr. — Ign. Rączka z Buska za pieśni p. t. „Powrót" na chór męski a capella, III — F. Nowowiejski za „Balladę o Gdańsku" na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.

Katowice

Śląskie Konserwatorium Muzyczne rozpoczyna dziesiąty rok swego istnienia. Przy konserwatorium uruchomiono w tym roku obydwie klasy Liceum Muzycznego jedynego w Polsce.

*

Konkurs kompozytorski miesięcznika muzycznego „Śpiewak" wywołał bardzo żywy oddźwięk, jak o tym świadczy ilość 276 utworów, nadesłanych do 31 sierpnia. Wynik konkursu zostanie wkrótce ogłoszony.

Lwów

Kierownictwo działu operowego we Lwowie otrzymał w obecnym sezonie *Adam Didur*. Sezon operowy zainaugurowała opera Moniuszki „Straszny Dwór".

*

Lwowskie *Konserwatorium Muz. im. K. Szymanowskiego* przejęło obecnie od p. A. Niementowskiej Zjednoczenie Polskich Związków Zawodowych. Z. P. Z. Z. zamierza zbudować specjalny gmach dla Konserwatorium i teatru robotniczego.

Poznań

Szczegółowy program *„Tygodnia Muzyki Polskiej"* (2 — 9 października) w Poznaniu przedstawia się następująco:

2.X g. 9 Msza św. w kościele farnym, w czasie której Chór Filharmoniczny i soliści Teatru Wielkiego wykonają „Mszę uroczystą" Kazimierza Wiłkomirskiego pod batutą kompozytora.

g. 12. Uroczyste otwarcie „Tygodnia Muzyki Polskiej" w Teatrze Wielkim

połączone z odsłonięciem popiersia Karola Kurpińskiego w foyer Teatru.

g. 20. Inauguracja sezonu operowego — prapremiera opery komicznej Łucjana Kamieńskiego „Damy i Huzary".

3.X, g. 17. I koncert kameralny w sali renesansowej Ratusza. W programie dawna polska muzyka instrumentalna: utwory Zieleńskiego, Mielczewskiego, Szarzyńskiego, Dankowskiego.

g. 20. Aula Uniwersytetu. Koncert chórowy polskiej muzyki religijnej w wykonaniu Chóru Katedralnego pod dyrekcją ks. dr. Wacława Gieburowskiego. W programie utwory: Szamotulskiego, Gomółki, Szadka, Zieleńskiego, Szarzyńskiego, Gieburowskiego, Pękiela, Kromolickiego, Szeligowskiego.

4.X, g. 20. I Koncert Symfoniczny w Teatrze Wielkim, pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego. W programie: „V Symfonia" Poradowskiego (I wyk.) „Koncert wiolonczelowy" Maklakiewicza (solista D. Danczowski), symfonia Nowowiejskiego p. t. „Praca i rytm" (I wyk.)

5.X, g. 17. II koncert kameralny w sali kolumnowej Pałacu Działyńskich. W pogramie współczesna muzyka polska.

g. 20 „Straszny Dwór" w nowej inscenizacji, poraz pierwszy według wydanego świeżo drukiem autografu Moniuszki.

6.X, g. 21. III koncert kameralny w sali kolumnowej Pałacu Działyńskich. W programie III kwartet Poradowskiego, I kwartet Jareckiego, kwartet c-dur Maliszewskiego — w wykonaniu „Polskiego Kwartetu Smyczkowego".

Koncert będzie poprzedzony wykładem prof. Zdzisława Jachimeckiego p. t. „Karol Szymanowski i jego sztuka w ocenie współczesnych" (g. 20).

7.X, g. 20. II Koncert symfoniczny w Teatrze Wielkim pod dyr. Kazimierza Wiłkomirskiego. W programie „Symfonia d-moll" Stojowskiego, „Koncert fortepianowy" Apolinarego Szeluty (partię solową wykona kompozytor), „III Symfonia" Szymanowskiego.

8.X, g. 20. Premiera w Teatrze Wielkim opery-baletu Witolda Maliszewskiego „Syrena".

9.X, g. 16.30. Aula Uniwersytetu Koncert poznańskich chórów mieszanych. Dyrygenci: Władysław Raczkowski i Bolesław Wallek-Walewski. W programie: „Sonety Krymskie" Moniuszki, „Kantata romantyczna" Wiechowicza i „Apokalipsa" Wallek-Walewskiego.

g. 17. Koncert polskiej muzyki ludowej zorganizowany przez Polskie Radio w Sali Pałacu Działyńskich.

g. 20. Teatr Wielki. „Verbum Nobile" Moniuszki w nowej inscenizacji i „Harnasie" Szymanowskiego.

W czasie „Tygodnia Muzyki Polskiej" odbędzie się w Poznaniu zjazd muzykologów polskich (3 — 5.X), na którym wygłoszony będzie szereg referatów naukowych. W ramach „Tygodnia" zorganizowane zostaną również wystawa rękopisów i pamiątek muzycznych w Muzeum Miejskim, oraz wystawa ku czci K. Kurpińskiego.

„Tydzień Muzyki Polskiej" organizowany jest przez Zarząd miejski m. Poznania, który postanowił stworzyć stałą instytucję dorocznych festivali poświęconych muzyce polskiej. Inicjatywa ta jest dla polskiego życia kulturalnego momentem bardzo ważnym i odegra bez wątpienia rolę poważnego bodźca w rozwoju twórczości muzycznej.

Przyjezdni z okazji „Tygodnia" korzystają ze *zniżki 75% w drodze powrotnej* za wykupieniem karty ucze-

stnictwa w cenie 3 zł., uprawniającej do zniżek 25% na poszczególne imprezy „Tygodnia". Przy wykupieniu abonamentu na wszystkie imprezy „Tygodnia" udziela się 50% zniżki.

Toruń

Pomorski Związek Śpiewaczy zorganizował w Toruniu wakacyjny kurs dla dyrygentów. Udział wzięło przeszło 30 osób z całego Pomorza. Wykładowcami byli dyrektor Konserwatorium. *P. Perkowski* oraz profesorowie *Z. Moczyński* i *F. Tomaszewski.*

Warszawa

Filharmonia Warszawska rozpoczyna sezon dn. 7.X koncertem symfonicznym pod dyr. *Bierdiajewa* z udziałem *Egona Petri* jako solisty. W dalszych koncertach przewidziane są między innymi występy: Artura Schnabla, Roberta Casadesus, Claudio Arrau.

*

Opera Warszawska rozpoczyna sezon dwiema premierami: jedną (1.X) poświęconą muzyce poważnej (w programie „Harnasie" i „Verbum Nobile"), drugą (2.X) poświęconą muzyce lżejszej (operetka „Książe Szirasu").

*

Z okazji „Dni Morza" *Wydział Obrony Morskiej* rozpisał trzy konkursy na utwory muzyczne z dziedziny pieśni morskich.

Konkursy były wyjątkowo obficie obesłane pracami na wysokim poziomie. Sąd konkursowy w składzie: prof. prof. Konserwatorium S. Kazuro J. Lefeld i W. Maliszewski przyznał następujące nagrody:

W konkursie I na piosenkę dla młodzieży szkolnej.

Pierwszą nagroda — p. prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Córka morskiego króla", słowa K. Makuszyńskiego.

Druga nagroda — p. prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Na morze" do słów K. Makuszyńskiego.

Trzecia nagroda — p. W. Hansmanowi, dyrektorowi konserwatorium muzycznego w Stanisławowie za piosenkę p. t.: „Narzekanie ryb", słowa K. Makuszyńskiego.

Czwarta nagroda — prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t. „Piosenka o FOM-ie" — słowa J. Stępowskiego.

W Konkursie II na piosenkę dla marynarzy:

Pierwsza nagroda: — prof. Z. Moczyńskiego z Torunia za piosenkę p. t.: „Przyszła kryska na Matyska" — słowa J. Stępowskiego.

Druga nagroda — p. prof. Laskiemu z Warszawy za piosenkę p. t.: „Przyszła kryska na Matyska" — słowa J. Stępowskiego.

Trzecia nagroda — p. J. Pasierb-Orlandowi z Warszawy za piosenkę p. t.: „Dziewczyna zakochana w morzu", — słowa K. Makuszyńskiego.

Czwarta nagroda — prof. Zygmuntowi Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „W dalekim porcie" — słowa K. Makuszyńskiego.

W Konkursie III na pieśń chóralną:

Pierwsza nagroda — p. K. Wiłkomirskiemu z Gdańska za piosenkę p. t.: „Przysięga" — słowa K. Makuszyńskiego.

Druga nagroda — prof. Z. Moczyńskiemu z Torunia za piosenkę p. t.: „Rozmowa z okrętem" — słowa K. Makuszyńskiego.

Trzecia nagroda — p. M. Porwitowi z Krakowa za piosenkę p. t. „Przyrzeczenie" — słowa K. Makuszyńskiego.

Prócz tego wyróżniono jeszcze kilkanaście piosenek.

Nagrodzone i wyróżnione utwory wkrótce ukażą się w druku.

*

Kwartalnik „Chopin" wydawany przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie został zamieniony na *rocznik o tejże samej nazwie.* Redakcję objęli: mgr. St. Golachowski i dr. K. Régamey. Pierwszy numer rocznika „Chopin" ukaże się w końcu października.

*

Szkoła muzyczna im. Z. Noskowskiego w Warszawie organizuje w swoim lokalu cykl odczytów dla dorosłych z dziedziny muzyczno - pedagogicznej. I odczyt prof. Br. Rutkowskiego p. t. „Rola muzyki w wychowaniu" odbył się dn. 29 września. Następny odczyt (prof. dr. H. Dorabialskiej p. t. „Racjonalne podstawy gry fortepianowej") odbędzie się tamże 12 października.

*

Bolesław *Woytowicz* ukończył „Symfonię", tworzącą oryginalne połączenie formy sonatowej z formą wariacyj.

*

Roman *Palester* ukończył „Concertino" na saksofon i małą orkiestrę i pracuje obecnie nad krótkim utworem na organy.

Muzyka polska i polscy muzycy zagranicą

Koncert Ignacego Paderewskiego transmitowany 25 września ze Szwajcarii na stacje polskie wywołał ogromną sensację w Europie. Wobec tego, że program ten nadawały wyłącznie rozgłośnie polskie, niemal wszędzie w Europie słuchano w tych godzinach Polski, a nawet najbliżsi sąsiedzi Paderewskiego w Rion-Bosson mogli go słuchać tylko via Warszawa lub Katowice.

*

Z okazji 30-lecia pierwszego przyjazdu Henryka Opieńskiego do Lozanny Studio radiowe miasta Lozanny urządziło jego koncert kompozytorski. Orkiestrą dyrygował Hans Haug, jako solistki wystąpiły panie Barblan - Opieńska i M. d'Ernst. W związku z koncertem ukazał się w piśmie „Le Radio" artykuł o Henryku Opieńskim, utrzymany w bardzo serdecznym tonie.

*

Instytut Słowiański w Pradze zamianował prof. dr. Adolfa Chybińskiego swym członkiem - korespondentem.

*

W marcu i kwietniu 1938 r. prof. dr. Zdzisław Jachimecki wygłosił w Bolonii, Florencji, Rzymie i Wenecji na zaproszenie Instituto di Cultura Fascista, Lyceum di Firenze i Alteneo Veneto wykłady p. t. „La personalità di Federico Chopin".

*

W „Slavonic Review", organie *School of Slavonic and East European Studies* (wydawnictwo Uniwersytetu w Londynie) ukazała się w lipcowym numerze 1938 roku obszerna angielska rozprawa prof. Zdzisława Jachimeckiego o *Karolu Szymanowskim.*

*

„Słowik" w Grenay, jeden z najstarszych chórów polskich we Francji, obchodził dnia 21 sierpnia rocznicę 15-letniej działalności. Uroczystość jubileuszową obchodzono przy udziale licznych okolicznych chórów, które wzięły również udział w zawodach, urządzonych w ramach tej rocznicy.

ANGLIA

W Londynie, w wieku 65 lat zmarł znany kompozytor i sławny kapel-

mistrz sir *Landon Ronald.* Mając 21 lat był on już dyrygentem opery włoskiej w Covent Garden. Od 1910 roku był dyrektorem Guildhall School of Music w Londynie, poza tym był członkiem Królewskiej Akademii Muzycznej, a od 15 lat dyrygował Koncertami w Albert Hall. Przez pewien czas był również akompaniatorem słynnej śpiewaczki australijskiej Melba w czasie jej tournée po Anglii i Ameryce.

BELGIA

Pomiędzy 20 a 26 listopada odbędzie się w Brukseli zebranie założonej przez Ryszarda Straussa *„Stałej Rady Międzynarodowej Współpracy Kompozytorów"*. Przy tej okazji odbędzie się również międzynarodowy festival muzyczny, obejmujący dwa koncerty symfoniczne, dwa kameralne, dwa przedstawienia operowe (jedno z nich w Królewskiej Operze Flamandzkiej w Antwerpii) oraz wielki koncert oratoryjny. Program będzie obejmował dzieła kompozytorów z 19 krajów.

*

Następny konkurs im. Ysaye odbędzie się w przyszłym roku w Brukseli i będzie tym razem polegać na współzawodnictwie dyrygentów. Granica wieku sięga od 25 do 40 lat.

*

Wychodząca w Brukseli „Revue internationale de Musique" podaje wiadomość o znalezieniu 4 niewydanych i nieznanych utworów symfonicznych *Mahlera,* melodii *Händla,* wykrytych wśród starych papierów w British Museum oraz pierwszych taktów Kwartetu c-moll *Schuberta* z 1814 r.

DANIA

Pomiędzy 3 a 10 września odbył się w Kopenhadze Festival Muzyki Północnej, w którym brali udział: Dania, Finlandia, Islandia, Norwegia i Szwecja.

FRANCJA

Muzeum Calvet w *Avignonie* zorganizowało wystawę poświęconą rękopisom i partyturom wybitnego a zbyt dotąd zapoznawanego muzyka francuskiego z XVIII wieku Jana Józefa *Mouret.* Przy tej okazji zgromadzono na wystawie również oryginały partytur Lulliego, Glucka, Picciniego, Favarta i innych.

*

Towarzystwo *„Les amis d'Albert Roussel"* organizuje w czerwcu 1939 roku międzynarodowy konkurs pianistyczny, którego program będzie się składał wyłącznie z utworów Roussela.

*

Stowarzyszenie *„Confédération Musicale de France"*, zajmujące się muzyką popularną, zorganizowało, w celu ratowania budżetu, loterię z 250.000 biletów po 1 franku. Wśród wygranych obok samochodu znajdują się instrumenty muzyczne, aparaty radiowe i nuty.

*

Przykład Igora Strawińskiego, który przed paru laty przyjął obywatelstwo francuskie, okazał się zaraźliwy, dzięki czemu Francja zyskuje coraz więcej muzyków obcego pochodzenia. Ostatnio uzyskali obywatelstwo francuskie Bruno Walter i Aleksander Tansman.

ITALIA

Przystąpiono tu do pełnego wydania dzieł *Palestriny.* Pierwszy z zamierzonych 34 tomów ma się ukazać w druku już w bieżącym roku.

*

Na początku sezonu operowego w Berlinie odbędzie się pierwsze wykonanie opery Franco *Alfano:* „Katiusza" (opartej na „Zmartwychwstaniu" Tołstoja) w nowej przeróbce.

NIEMCY

W Bayreuth został utworzony Instytut badań dotyczących Wagnera („Richard Wagner Forschungsstätte"), który ma na celu badanie życia i dzieł Wagnera. Jako pierwsze zadanie przewidziane jest przygotowanie monumentalnej biografii twórcy „Tristana".

*

Pomiędzy 9 a 16 października odbędzie się w Frankfurcie nad Menem międzynarodowy kongres, poświęcony sprawom śpiewn i deklamacji.

*

Opera Mozarta *„Thamos, król egipski"*, która dotąd nigdy nie była grana, została wykonana w Berlinie podczas ostatniego „Tygodnia Sztuki" i odniosła poważny sukces.

*

Wiedeńska orkiestra filharmoniczna, która ma prawo sama wybierać głównego dyrygenta, wybrała w tym roku na to stanowisko *Wilhelma Furthwänglera.*

*

Gmach opery wiedeńskiej będzie poddany gruntownemu remontowi, mającemu przede wszystkim na względzie *radykalne unowocześnienie urządzeń sceny.*

*

Sprawa *czaszki Haydna*, która była przedmiotem wieloletniego sporu, została wreszcie definitywnie załatwiona. Jak wiadomo czaszka sławnego muzyka została wykradziona z grobu przez fanatycznego frenologa, który kolekcjonował czaszki wielkich ludzi, i po wielu wędrówkach dostała się do zbiorów Tow. Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. Towarzystwo to wreszcie po dłuższych targach zgodziło się na oddanie czaszki hr. Esterhazy, który ma zamiar pochować całe ciało Haydna w specjalnie do tego celu wzniesionej kaplicy w Eisenstadt.

SZWAJCARIA

W Lucernie zorganizowano Festival Muzyki międzynarodowej pod tyt. *„Grandes semaines musicales internationales 1938"* przy udziale Ryszarda Straussa, Mengelberga, Bruno Waltera, Ansermeta, Cortot, Dusoliny Giannini, Kipnisa, Adolfa Buscha i Rudolfa Serkina. Jeden z koncertów poświęcono muzyce Wagnera pod dyr. Gilberta hr. Gravina wnuka Cosimy Wagner. W rezydencji Wagnera w Tribschen odbyły się również koncerty o bardziej intymnym charakterze.

Jednocześnie zorganizowano w Starym Ratuszu lucerneńskim wystawę cennych pamiątek muzycznych, wśród których znalazły się autografy Bacha, Beethovena, Liszta i inn.

*

Herman *Scherchen* dyrygował w lipcu w *Braunwald* szeregiem koncertów poświęconych kolejno poszczególnym szkołom muzycznym: francuskiej, niemieckiej, angielskiej, holenderskiej, italskiej i amerykańskiej.

Z. S. R. R.

Naukowy instytut muzyczny w *Leningradzie* przygotowuje wydanie pełnej spuścizny literackiej sławnego pianisty i kompozytora *Antoniego Rubinsteina.* Cały tom poświęcony będzie jego listom, dotąd prawie niepublikowanym.

NADESŁANE KOMUNIKATY

CHÓR TOWARZYSTWA URZĘDNIKÓW GMINY STOŁ. KRÓL. M. KRAKOWA

ROZTRZYGNIĘCIE KONKURSU

W dniu 18 grudnia 1937 r. pod przewodnictwem Prezydenta miasta Dr. Mieczysława Kaplickiego i w obecności następujących członków Sądu konkursowego: P. P.

1. Dr. Zdzisława Jachimeckiego prof. Uniw.
2. Michała Piotrowskiego dyr. konserwat.
3. Adama Kopycińskiego ref. muz. Polsk. Rad.
4. Dr. J. Owsińskiego prez. Twa. Urzędn. m.
5. Inż. M. Niżyńskiego prez. „chóru" Urzędn. m.
6. Dr. T. Piotrowskiego dyr. Twa. Vesta.
7. Dr. F. Wesselego nacz. Wydz. kult. i szt.
8. J. Życzkowskiego kier. art. chóru.
9. Jana Muszyńskiego sekretarza chóru,

odbyło się ostateczne posiedzenie Sądu, na którym z 73 nadesłanych utworów konkursowych Sąd wyróżnił *jedenaście* i te polecił zakupić po 50 zł. Utwory bowiem nie odpowiadały wszystkim warunkom w tym stopniu, aby można było przyznać wyznaczone nagrody autorom nadesłanych kompozycji.

Przy otwarciu kopert okazało się, że autorami wyróżnionych prac są następujący kompozytorzy:

NAZWISKO	MIEJSCOWOŚĆ	GODŁO	TYTUŁ
1. Drobner Mieczysław	Kraków	Księżyc	W aeroplanie.
2. Geiger Wacław	Kraków	Orfeusz	Piosenka ulicznika
3. Gniot Walerian	Poznań	Wittlin	Hasło
4. Gnus Rita	Warszawa	Puszcza	Na fujarce
5. Ormiński Włodzim.	Kraków	Bajka	Pchła i rabin
6. Otto Władysław	Warszawa	Wiosna	Czar wiosny
7. Rączka Stanisław	Busko-Zdrój	Podhale	Wiatr halny
8. Rączka Stanisław	Busko-Zdrój	Bard	Walczyk
9. Sollach Andrzej	Siemianowice	Zoja	Hasło
10. Wallek Walewski	Kraków	Szarotka	Z dziejów pieśni
11. Woźny Michał	Lwów	Albośmy to jacy tacy	Krakowski jubileusz.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY. Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

B. WOYTOWICZ: NAD TRUMNĄ ALEKSANDRA MICHAŁOWSKIEGO. — Z. DRZEWIECKI: ALEKSANDER MICHAŁOWSKI — NESTOR PIANISTÓW. — R. PALESTER: PRÓBA SYNTEZY. — ST. ZETOWSKI: ŹRÓDŁA „MYŚLI URYWKOWYCH" KAROLA KURPIŃSKIEGO. — TYDZIEŃ MUZYKI POLSKIEJ W POZNANIU. — Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE. — Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ. — KRONIKA. — LISTY DO REDAKCJI

X

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU LISTOPADA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Październik	Zeszyt X (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bolesław Woytowicz

NAD TRUMNĄ ALEKSANDRA MICHAŁOWSKIEGO [1])

W roku Pańskim 1938 — w dniu 17 października, na murach Warszawy nie ukazała się zwykła dla tej pory wiadomość, że Mistrz Aleksander Michałowski uczci rocznicę zgonu Chopina swoim koncertem. A oto wieczorem tegoż dnia Warszawę — a z nią i całą Polskę — obleciała wieść żałobna, że mistrz zasnął w Panu...

A więc, drogi profesorze, życzeniu Twemu wobec nas — uczniów — wypowiedzianemu, że chciałbyś zakończyć Twą ziemską wędrówkę w rocznicę zgonu uwielbianego przez Ciebie Chopina— stało się zadość! Bo oto Wszechmocny w tym właśnie dniu powołał Cię do Swej Chwały.

Postać prof. A. Michałowskiego zakrojona była nie na zwykłą miarę!

Był On przede wszystkim i ponad wszystko — Wielkim Artystą! Sztuka wypełniała jego życie, była jego racją pierwszą istnienia. Od najwcześniejszej młodości ukochał piękno i całe swoje życie, wszystkie jego niespożyte, niespotykane, herkulesowe wprost siły — w służbie temu pięknu poświęcał. Zaś gwiazdą przewodnią tej służby, kryształowo czystym źródłem natchnienia, największym jego ukochaniem — był Chopin! Przez całe

[1]) Mowa wygłoszona na pogrzebie ś. p. Aleksandra Michałowskiego 21 października 1938.

swoje życie obcował z Chopinem przez jego i swoją muzykę — dziś obcuje z nim jak duch z duchem, bez osłon, na niekończącym się koncercie...

My zaś, którzy tyle, tyle razy wsłuchiwaliśmy się w te jego „rozmowy z Geniuszem", jakimi były jego koncerty — czyż nie czuliśmy tchnienia *jego* geniuszu? Bo też był to mistrz nad mistrzami!

Nie tylko bowiem opanował swój instrument jak może nikt inny, nie tylko z olbrzymim nakładem pracy przygotowywał się do swego posłannictwa, nie zamykając się w ciasnych ramach jednostronnego repertuaru, — ale — obdarzony bogatą intuicją, zdumiewającą pamięcią, zadziwiającą zdolnością wnikania w treść odtwarzanych dzieł, jasnością myśli w opanowaniu ich formy — dawał na każdym kroku dowody najwyższej kultury artystycznej. Znał i grał wszystko! Był typem artysty, których się dziś już prawie nie spotyka!

Nie dziw, że garnęły się do tego źródła kultury wielkie rzesze uczniów, dla których był wyrocznią! Nikt też nie potrafił tak zachęcić do pracy, ułatwić tę pracę, usunąć trudności, rozszerzyć horyzonty, przedstawić całą wielkość i trudność zadania, a jednocześnie „odgadnąć" ucznia i dać mu najpewniejsze, a nieomylne środki osiągnięcia celu, jak czynił to Mistrz Michałowski. A że ponadto otaczał ucznia ojcowską opieką, — więc też kochaliśmy go zawsze i niezmiennie.

Grał, uczył, komponował, pracował do ostatniej chwili niestrudzonego żywota, — zasługując się dobrze Ojczyźnie i Sztuce! Aż odszedł...

I oto przypadł mi w udziale smutny zaszczyt pożegnać Cię Mistrzu na tę już ostatnią drogę...

Naprzód więc w imieniu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którego byłeś członkiem honorowym i luminarzem, a które nie jedną chlubną kartę swojej 60-letniej historji Tobie zawdzięcza.

Potem w imieniu Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina, gdzie nieprzerwanie w ciągu ostatnich 20 lat kształciłeś młodzież, przyczyniając się w najwyższej mierze do uczynienia z niej ośrodka prawdziwej kultury muzycznej.

Potem w imieniu Rady Pedagogicznej tejże uczelni, której by-

łeś członkiem honorowym, a którą wspomagałeś swoją radą i autorytetem.

Potem w imieniu wielu Twoich, Mistrzu, uczniów, dla których byłeś przewodnikiem, przyjacielem, często ojcem, dla których pozostaniesz w pamięci nazawsze jako Wielki Artysta.

I nareszcie — z wielkim wzruszeniem — w imieniu naszej kresowej ziemi Podolskiej, tej ziemi, gdzie światło dnia ujrzałeś, skąd wyniosłeś umiłowanie dla sztuki, z której szły pierwsze Twoje natchnienia i z której wyruszyłeś na podbój tylu, tylu serc...

Śpij w spokoju... Niech Ci ziemia lekką będzie!

Zbigniew Drzewiecki.

ALEKSANDER MICHAŁOWSKI — NESTOR PIANISTÓW

(Próba charakterystyki).

Postać Aleksandra Michałowskiego domagała by się obszerniejszego studium, już choćby ze względu na wyjątkowy zasięg życia znakomitego pianisty polskiego. Urodzony w Kamieńcu Podolskim 17 maja 1851 roku, a więc niespełna w dwa lata po śmierci Fryderyka Chopina, która to data wydaje się nam dziś niezmiernie odległą, przeżył Michałowski kilka generacyj pianistycznych. Był uczniem Moschelesa, ur. w 1794 roku, ucznia Salieri'ego i pierwszego autora Klavierauszugu beethovenowskiego Fidelia, oraz Reineckego, ur. w 1824, ogarniał więc trudny do uwierzenia okres półtorawiekowych tradycyj muzycznych. Studiował u Tausiga, ur. w Warszawie 1841 r., jednego z największych meteorów pianistycznych, zgasłego przedwcześnie w 30 roku życia. Chopinowską tradycję czerpał z pierwszej ręki od Mikulego, Schumannowską od Klary Wieck, z którą grywał na cztery ręce dwufortepianowe „Andante z wariacjami" jej wielkiego małżonka. W świetle tych kontaktów zdarzeniami młodej daty wydają się zetknięcia z Lisztem, lub naoczna pamięć występów obojga genialnych braci Rubinsteinów.

Fakty powyższe obejmują jedynie linię żywych dla Aleksandra Michałowskiego tradycyj, których wyrazicielem był w prze-

ciągu niezmiernie długich lat swej działalności artystyczno-pedagogicznej. Bo jeśli zdać sobie sprawę, że jako datę rozpoczęcia kariery wirtuozowskiej uważał zmarły artysta rok 1869, pamiętny dla niego wykonaniem koncertu e-moll Chopina na popisie uczniowskim lipskiego konserwatorium w Gewandhausie, że w nadchodzącym roku przygotowywał obchód 70-lecia tej rocznicy, że pierwszy występ w Warszawie odbył się w salach redutowych równo 64 lata temu i że okres wytężonej pracy pedagogicznej trwał niewiele krócej, a ilość uczniów wyraża się niewątpliwie w liczbach czterocyfrowych, — to jasnym być musi, iż ogrom przeżytego i dokonanego domaga się ujęcia monograficznego.

Początki nauki fortepianowej zawdzięczał Michałowski swej niezmiernie muzykalnej matce, a ciotka jego ze strony ojca, Idalia Kalińska, była swego czasu wziętą pianistką. Do 17-go roku życia przebywał Michałowski w domu rodzicielskim i według własnych wspomnień artysty, zanotowanych przez Adama Wieniawskiego w książeczce pamiątkowej jubileuszu, obchodzonego niezmiernie uroczyście w 1929 r., nie urobił mu się jeszcze głębszy smak muzyczny. O ile jednak trzyletni pobyt w konserwatorium lipskim i roczny okres pracy z Tausigiem otworzyły Michałowskiemu horyzonty wielkiej sztuki muzycznej, to nie rozwiązały one wątpliwości natury techniczno-pianistycznej. Nawet przeciwnie. Michałowski wrócił do kraju z groźnymi objawami możliwości sforsowania rąk, wynikłymi z wymaganego przez Tausiga nadmiernie wysokiego podnoszenia palców przy nisko zapadniętych kostkach. Zdrowy instynkt uchronił Michałowskiego od zastosowania zgubnej metody, a lata pracy samodzielnej szybko go naprowadziły na właściwą dla jego ręki drogę absolutnej swobody naturalnego układu.

Ręka Michałowskiego była znakomita, dłoń szeroka, przegub dość wąski, palce niezwykłej lotności i elastyczności. Z niezmierną łatwością i zręcznością mógł on wykonywać np. leworęczne glissanda oktawowe na białych i czarnych klawiszach, na miękkiej klawiaturze. Rodzaj motylkowatej, bajecznie lotnej techniki palcowej skłaniał zresztą pianistę zawsze do wyboru najbardziej lekkiej klawiatury. Grał więc z predylekcją na fortepianach Blüthnera, lub krajowych Kerntopfa, jako specjalnie odpowiadających rodzajowi jego mechanizmu palcowego.

W właściwościach technicznych należy też doszukiwać się roz-

wiązania typu odtwórczego Michałowskiego. Zazwyczaj zbyt mało uwzględnia się cechy powyżej zaznaczone w charakteryzacji indywidualności danego instrumentalisty. Najbardziej nawet wszechstronny horyzont muzycznych zainteresowań wirtuoza *pur sang* realizuje się ostatecznie w kierunku zgodnym z rodzajem jego pianizmu. Michałowski miał bajeczną pamięć muzyczną i znał *à fond* całą literaturę fortepianową. Do ostatnich lat życia posiadał w pamięci i palcach całego Bacha, Beethovena, nie mówiąc o kompozytorach romantycznych, repertuarze wirtuozowskim i pedagogicznym. Uprawiał długi szereg lat muzykę kameralną z tak znakomitymi artystami, jak Barcewicz i Wierzbiłłowicz. W wcześniejszych programach solowych bynajmniej nie pomijał Beethovena [1]) i muzyki klasycznej. A jednak coraz bardziej ograniczał wypowiedź artystyczną do muzyki romantycznej i wirtuozowskiej, zwłaszcza tej najbardziej skończonej pod względem „Satzu" czysto fortepianowego.

Któryż z wielkich kompozytorów wyczuł tak ducha fortepianu jak Chopin? U którego z twórców znajdziemy równie frapującą harmonię między skończenie piękną treścią muzyczną a walorami czysto pianistycznymi? I jeśli Michałowski stawał się coraz bardziej chopinistą, to wynikało to nietylko z klimatu romantycznego, tak bliskiego indywidualności pianisty i wchłanianych od młodych lat tradycyj nadewszystko w Polsce uwielbianego mistrza, lecz przede wszystkim z potrzeby wyrażania specyficznego talentu wirtuozowskiego w najbardziej bliskiej pianistycznie dziedzinie. Gdzież mógł Michałowski znaleźć sposobność wydeklamowania równie zakończonych pianistycznie fraz, przerywanych koronkowymi fioryturkami, tak bajecznie podatnymi dla błyśnięcia transcendentalnie powiewnymi palcami, nieskazitelnie wplecionymi w całość o wykwintnej i pełnej elegancji linii? — Tylko w Chopinie. A gdzież znowu z równą satysfakcją można było znaleźć ujście dla wdzięcznego popisu estradowego w małych finezyjnych formach tanecznych, w subtelnych nastrojach dźwiękowych Nokturnów i Preludiów, w problemach jakże pianistycznych arcydzieł-Etiud, jak nie w Chopinie?

I w ten sposób powstał Chopin Michałowskiego. Odmienny od

---

[1]) m. in. np. Sonatę op. 28, Sonatę D Mozarta z Landowską na 2 fort., Toccatę d Bacha-Tausiga, przeróbki Glucka, sporo Mendelssohna itp. (Dane z programowych zbiorów prof. Feliksa Starczewskiego).

potężniejszych koncepcyj Paderewskiego, nie tak emocjonalny, jak chwile głębokiego natchnienia Śliwińskiego, całkowicie wreszcie różny od mądrych konstrukcyj wielkiej wyobraźni Hofmanna. Porównania te nie mają na celu przeprowadzenia jakiejkolwiek gradacji interpretacji chopinowskiej przez wymienionych wielkich pianistów, ukazują jednak sylwetkę Michałowskiego — chopinisty we właściwym naświetleniu. Rozważając zaś ślady i wpływy, jakie interpretacja wielkich naszych wirtuozów wywarła na polską szkołę pianistyczną, musimy oddać znakomite pierwszeństwo Michałowskiemu, chociażby wskutek najdłuższego pobytu i najbardziej intensywnej działalności koncertowej w kraju i potężnej, długotrwałej pracy pedagogicznej. Przez długi szereg lat od chwili objęcia stanowiska profesora wyższego kursu fortepianu po Rudolfie Stroblu w warszawskim Instytucie Muzycznym w r. 1891 [2]), pozycja Michałowskiego jako nauczyciela, a jednocześnie rozgłośnego wirtuoza była wprost monopolistyczna. Domaniewski dopiero później zaczął swą działalność na terenie warszawskim, a znacznie młodszy Melcer próbował swych sił pedagogicznych w Helsingforsie, Lwowie i Wiedniu. Można więc bez żadnej przesady mówić o zupełnie wyraźnej epoce i szkole Michałowskiego w pianistyce polskiej, tak bowiem wielkie i rozległe było piętno, jakie położył na setkach uczniów i guście melomanów.

Sprawując „rząd dusz" nad młodym pokoleniem pianistowskim urabiał Michałowski przede wszystkim te strony ich uzdolnień, które odpowiadały własnemu wyznaniu wiary fortepianowej. W pracy tej był zamiłowany niesłychanie, a ponieważ frekwencja w klasie przekraczała znacznie normę uczniowską, przesiadywał w konserwatorium do późnych godzin nocnych, zawsze świeży i pełen zapału. Z specjalnym darem pedagogicznym rozwijał stronę techniczną, biegłość i szybkość mechanizmu palcowego, posiłkując się doskonale dobieranym repertuarem etiud i utworów, wyrabiających polot palcowo-pianistyczny. Repertuar klasyczny uwzględniał tylko w ramach niezbędnie koniecznych dla zaznajomienia ucznia z stylem polifonicznym i formy sonatowej, dobierając raczej wzory muzycznie przystępniejsze. Skoro uczeń wykazywał rozwój interesujących go głównie środków technicznych, zasiadał z ochotą do drugiego fortepianu, grając z nim rów-

---

[2]) do 1918, po czym przeniósł się do Wyższej Szkoły im. F. Chopina.

nocześnie i dopingując do wielkich temp, które mu się tak wspaniale udawały. W czasach gdy wzrok zaczynał szwankować, bajeczna pamięć muzyczna, fantastyczne znawstwo aplikatury i fenomenalny słuch pozwalały mu nieomylnie korygować niewłaściwie przez ucznia zastosowane palcowanie. W koncertach i utworach takich kompozytorów jak Moszkowski, Henselt, Saint-Saëns itp. widział największe pedagogiczne walory. Wybierał na popisy uczniowskie przeważnie repertuar pianistycznie efektowny. Chopina nie stosował zbyt wcześnie, dając rzecz prosta pierwszeństwo etiudom i utworom pianistycznie i dźwiękowo najwdzięczniejszym.

Według tych zasad pedagogicznych formował się przez długie lata gust i styl polskiej odtwórczości. Olbrzymia lista wybitniejszych uczniów [3]), kontynuowała tradycję szkoły Michałowskiego, o ile indywidualność ich nie znalazła samodzielnych dróg wypowiedzi, lub nie zaczerpnęła odmiennego podejścia u innych nauczycieli. Z pośród nich znaczna ilość osiągnęła wybitniejsze stanowiska wirtuozów, lub pedagogów w kraju i za granicą i kontynuuje z większym lub mniejszym powodzeniem swą działalność artystyczną obecnie.

Niekompletnym byłby rzut oka na pracę muzyczną Michałowskiego, gdyby się pominęło jego dorobek kompozytorski i wydawnictwa pedagogiczne. Pozostawił on kilkadziesiąt utworów fortepianowych, przeważnie wydanych, których niewątpliwe zalety polegają na wyśmienitym szlifie pianistycznym i gładkim stylu, niepozbawionym szlachetniejszego smaku muzycznego w duchu kompozycji Rubinsteina, Moszkowskiego i im podob-

---

[3]) brzmi ona według danych zamieszczonych w broszurce jubileuszowej z r. 1929 jak następuje: P. Maszyński, K. Szulc-Evler, P. Romaszko, H. Pachulski, J. Wolfsohn, J. Wertheim, K. Szuster, J. Hirszfeld, W. Chrapowicki, J. Lefeld, K. Heintze, J. Żurawlew, J. Śmidowicz, B. Woytowicz, P. Rytel J. Rosenberg, Szlendak, W. Sofranicki, W. Friemann, oraz S. Allinówna, Z. Bagniewska, M. Barówna, Białkiewiczówna, Białecka, R. Benzefowa, Z. Buckiewiczowa, R. Etkinówna, I. Familjerówna, Günsberg-Czarnocka, Z. Rybałtowska, L. Jankowska, Jungowa, Wanda Landowska, Hohendlingerowa, Szczekowska, Kwiecińska, Łopuska-Wyleżyńska, Maleczyńska, J. Męczyńska, M. Mosiewiczówna, N. Neuhaus, Nowacka-Ilska, H. Ostrzyńska, K. i W. Pławińskie, K. Płaczkowska, L. Robowska, W. Rodgers, Rubinrot, S. Sułkowska, Skrzetuska, J. Wierzbicka, L. Wiorogórska, Wysocka, J. Zaleska. — Spis ten jest jednak niezbyt krytycznie i nie kompletnie zestawiony.

nych. Bardzo zręcznie wypadły też niektóre wyjątkowo pomysłowe przeróbki wirtuozowskie Chopina.

W dziale pedagogicznym ukazały się drukiem zbiory Sonatin, wydawnictwa instruktywne etiud Cramera i Clementiego, Inwencyj Bacha. Opracowywane w ostatnim okresie wydanie kompletne dzieł Chopina nie zostało doprowadzone do końca i budzi zastrzeżenia.

Roman Palester

PRÓBA SYNTEZY

(Dokończenie*)

IV

Ustalenie i uzasadnienie Szeregów Pierwszego i Drugiego t. j. ustalenie wartości i znaczenia poszczególnych tonów i interwałów pozwala nam przejść bezpośrednio do wspaniałego systemu Hindemithowskiej fenomenologii akordów, która — przyznaję — mnie osobiście przekonała w zupełności, tak jest oryginalna, nowa a przy tym wszechstronna i całkowita. Dla jej urzeczywistnienia przyjmuje Hindemith trzy zasady przeciwne dotychczasowym; a mianowicie:

1) Nie tylko tercje, ale wszystkie interwały mogą służyć za materiał do budowy akordów.

2) Akordy nie mają przewrotów (t. zn. że przewroty są traktowane samodzielnie jako odrębne zespoły dźwięków).

3) Bez względu na ortografię (enharmonikę) akordy powinny być rozpatrywane tak, jak je słyszy ucho, oraz bez względu na współbrzmienia poprzedzające dany akord i następujące po nim.

Zasada pierwsza nie potrzebuje uzasadnienia skoro praktyka muzyczna naszej epoki daje nam do dyspozycji olbrzymią ilość akordów nie zbudowanych z tercyj. Druga zasada wynika konsekwentnie z pierwszej, gdyż akordy nie zbudowane z tercyj zmieniają najczęściej swój sens w ewentualnych przewrotach, które zresztą nie zawsze są możliwe. Trzecia zasada, która z pewnością wywoła najwięcej sprzeciwów, zmierza do uproszczenia
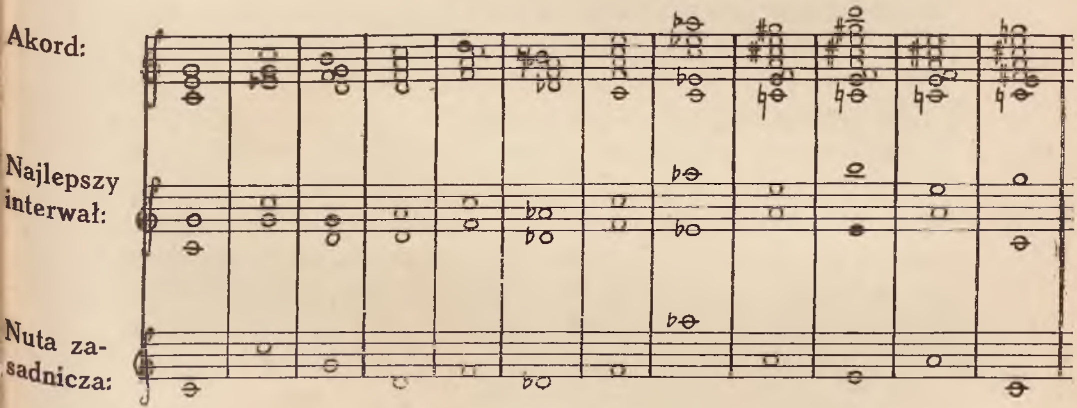
---

* Patrz „Muzyka Polska", Nr. IX.

naszego skomplikowanego systemu notacji. Prawidłowa — w znaczeniu dotychczasowej teorji harmonicznej — notacja daje oczywiście wykonawcom dokładniejsze informacje o intencjach kompozytora, ale z punktu widzenia teoretycznego nie rozwiązuje kwestii drobnych różnic między interwalami (jako, że w systemie temperowanym istnieje cały szereg różnic w wymiarach interwali, pozornie tych samych). Dlaczegóż więc zostawiać sprawę połowicznie rozstrzygniętą (a raczej połowicznie zagmatwaną), skoro można ją uprościć radykalnie.

Rzeczą pierwszej wagi dla oznaczenia akordu jest jego nuta zasadnicza i jej położenie w akordzie. Nutę zasadniczą (nie basową!) odnajdujemy, wyszukując na podstawie Szeregu Drugiego „najlepszy" interwał w akordzie. Nutą zasadniczą akordu jest właśnie nuta zasadnicza tego interwału. Jeżeli „najlepszy" interwał występuje w akordzie parę razy, bierzemy najniższy; w wypadku zdwojenia bierzemy pod uwagę tony niższe. Najlepiej objaśni to poniższy przykład:

17



Oczywiście ze względu na ich siłę i wyraz, akordy, w których nuta zasadnicza jest równocześnie ich nutą basową, należy wyodrębnić w osobne grupy i postawić na pierwszym miejscu przed grupami akordów, w których nuty zasadnicza i basowa są różne.

W związku zaś z tym, co powyżej było mówione o trytonie należy wszystkie w ogóle istniejące i możliwe zestawienia dźwiękowe podzielić na dwie grupy: akordów bez trytonu i akordów z trytonem. W ten sposób otrzymamy podział na wielkie, zasadnicze grupy ,które dla przejrzystości nazwiemy grupą A (akor-

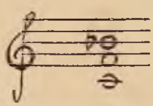
dy bez trytonu) i grupą B (akordy z trytonem). W ramach tych dwóch grup musimy wprowadzić podział na trzy ugrupowania, które oznaczymy cyframi rzymskimi, z tym, że w grupie A znajdą się „podgrupy" I., III., V., zaś w grupie B „podgrupy" II., IV., VI.

Grupa I. obejmuje akordy bez sekund i septym z rozróżnieniem na akordy, w których nuta zasadnicza jest identyczna z nutą basową (I1) i na akordy, w których te dwie nuty nie są identyczne (I2). Z tego wynika, że wymaganiom grupy I1 odpowiadają jedynie dwa najszlachetniejsze akordy, a mianowicie trójdźwięki durowy i molowy, podczas gdy w grupie I2 znajdują się ich przewroty. Akordy grup I1 i I2 mogą być tylko trzygłosowe (jeżeli nie liczyć zdwojeń) i składają się z tonów najbliższych pod względem pokrewieństwa tonowi podstawowemu w Szeregu Pierwszym (kwinta, kwarta, wielka tercja, mała seksta, mała tercja, wielka seksta).

Grupa III. (jesteśmy ciągle w grupie A, zajmującej się akordami bez trytonu) obejmuje akordy z sekundami i septymami i dzieli się też na dwie podgrupy III1 i III2, zależnie od tego, gdzie znajduje się nuta zasadnicza. Akordy te mogą się oczywiście składać z dowolnej ilości tonów a ich wartość jest nieporównanie mniejsza od akordów grupy I.

Do grupy V. należą dwa akordy, których ton zasadniczy nie da się ustalić, a mianowicie trójdźwięk „zwiększony", złożony z dwóch wielkich tercji (zamiana enharmoniczna zwiększonej kwinty na małą sekstę sprawia, że nie wiemy, który ton uznać za zasadniczy) oraz akord kwartowy w formie następującej:

18



Zarówno zmiana pozycji tego akordu, jak i zdwojenie jakiegokolwiek tonu umożliwia jego przeniesienie do grupy III., w tej jednak formie jest on zupełnie niezdecydowany. Natomiast w akordzie o większej ilości kwart decyduje kwarta najniższa. Akordy złożone z dwóch kwint, podobnie jak z dwóch sekund (małych lub wielkich) klasyfikujemy natomiast do grupy III.

Jak widzimy w tym prostym podziale mieszczą się wszystkie

bez wyjątku zespoły dźwiękowe, w których nie występuje tryton. Obecnie zaś przejdziemy do grupy B, t. j. grupy, obejmującej akordy z trytonem lub większą ilością trytonów.

I tak grupa II obejmuje akordy z trytonem, złożone z najrozmaitszych interwałów z wyjątkiem małych sekund i wielkich septym. Tryton przy tym musi być „podporządkowany", t. zn., że w akordzie musi być oprócz tego obecny jakiś z „lepszych" interwałów, a mianowicie kwarta, wielka tercja lub mała seksta. Jedynie te interwały mogą mimo obecności trytonu zapewnić akordowi zdecydowane oblicze i charakter. W braku tych interwałów tryton staje się „nadrzędnym" i uniemożliwia znalezienie zastępczej nuty zasadniczej (por. wyżej o trytonie) bez znajomości akordów sąsiednich. Zatem w grupie II. znajdujemy przede wszystkim podgrupę akordów wyłącznie z małą septymą (bez wielkiej sekundy), w których nuty zasadnicza i basowa są identyczne. Jak z tego widać są to normalne akordy dominantseptymowe (oznacza się to IIa). Druga podgrupa obejmuje akordy z małą septymą i wielką sekundą (IIb) i dzieli się na akordy z identyczną nutą zasadniczą i basową (IIb1), na akordy, w których nuta zasadnicza leży wyżej (IIb2) oraz na takie, w których występuje więcej niż jeden tryton (IIb3).

Grupa IV. obejmuje akordy z małymi sekundami i wielkimi septymami i z trytonami podporządkowanymi. Jeżeli nuta zasadnicza jest identyczna z nutą basową oznacza się je IV1, w przeciwnym razie IV2.

Natomiast grupa VI. obejmuje akordy z trytonem (lub trytonami) nadrzędnym, składające się z małych tercji, a przez nadrzędność trytonu niejednoznaczne; innymi słowy akordy z niedającym się ustalić tonem zasadniczym.

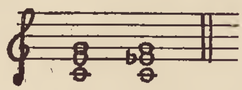
Do wszystkich akordów z trytonem odnosi się następująca reguła, dotycząca tonu prowadzącego w trytonie: tonem prowadzącym trytonu jest ten jego ton składowy, który jest w najlepszym stosunku (mierzy się na podstawie Szeregu Drugiego) do tonu zasadniczego akordu.

Ten przydługi nieco, ale mimo to dość lakoniczny opis nomenklatury akordowej Hindemitha wyjaśni najlepiej poniższa tablica, obejmująca w sposób przejrzysty wszystkie możliwe zestawienia dźwiękowe, jakie mogą powstać z dźwięków używanych w muzyce.

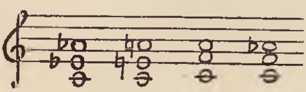
A. Akordy bez trytonu

I. Bez sekund i septym

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową

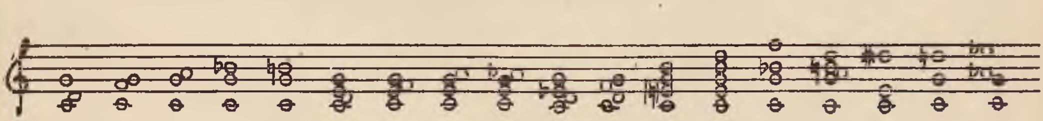


2) Nuty zasadnicza i basowa różne



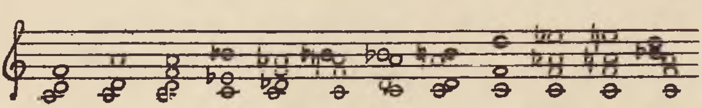
III. Z sekundami i septymami

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



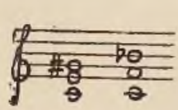
i t. d.

2) Nuty zasadnicza i basowa różne



i t. d.

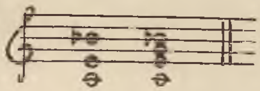
V. Nie do ustalenia



B. Akordy z trytonem

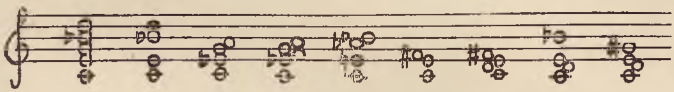
II. Bez małych sekund i wielkich septym, tryton podporządkowany

a) *Z małą septymą* (bez wielkiej sekundy)
Nuta zasadnicza identyczna z basową



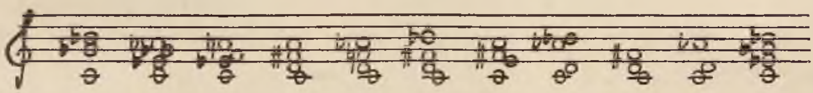
b) Z wielką sekundą i małą septymą

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



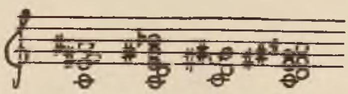
i t. d.

2) Nuty: zasadnicza i basowa, różne



i t. d.

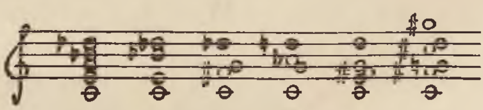
3) Z większą ilością trytonów



i t. d.

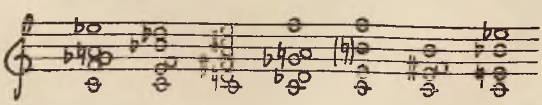
IV. Z małymi sekundami i wielkimi septymami, tryton (lub kilka trytonów) podporządkowany

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



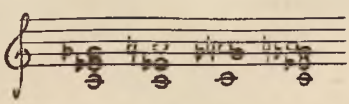
i t. d.

2) Nuty: zasadnicza i basowa, różne



i t. d.

VI. Nie do ustalenia, tryton nadrzędny



Jasność, przejrzystość i przekonywujące podstawy tej fenomenologii akordów nie ulegają — dla mnie przynajmniej — żadnej wątpliwości.

Jak z tablic powyższych wynika, całkowity niemal materiał akordowy, jakim zajmowała się dotychczas nauka harmonii, zawarty jest w systemie Hindemitha w grupach I., II. i IV. Z innych grup dotychczasowa harmonika zna tylko ten czy ów akord a poza tym usiłuje go najczęściej wytłumaczyć za pomocą nut przejściowych, przetrzymań, nut zastępczych i t. d. Ale w dotychczasowym systemie harmonicznym akordy są ślepo podporządkowane i posłuszne prawu tonacji, związek tonacyjny jest bowiem najwyższym prawem harmonicznym w nauce harmonii. W systemie Hindemitha, zgodnie z danym nam przez naturę materiałem, decydujące dla wartości akordów są jedynie interwały, a dopiero przez ich odpowiednie zestawienie może — choć nie musi — zapanować poczucie tonalności (w dotychczasowym tego słowa znaczeniu). Ponieważ, — jak wiemy z Szeregu Drugiego, — nie wszystkie interwały mają równą wartość dźwiękową, zatem ta sama zasada odnieść się musi i do akordów. (Akordem nazywa Hindemith zawsze zespół przynajmniej trzech różnych tonów). Wartość akordów spada kolejno, zgodnie z numeracją, aż do grupy VI., to znaczy, że np. IIa ma większą wartość niż IIb2, a znów IIb3 większą niż III1 i t. d. Przy kroczeniu zatem od akordów z mniejszą numeracją do akordów z większymi numerami napięcie harmoniczne wzrasta — i odwrotnie. Najważniejszą jednak zaletą tej nowej fenomenologii akordowej jest fakt, że — w przeciwieństwie do harmonii dotychczasowej, w której materiał dźwiękowy otrzymywał swą wartość dopiero dzięki określeniu jego stosunku do jakiejś a priori przyjętej tonacji — system Hindemitha przedstawia hierarchię ustalonych wartości, tkwiących w oderwanych akordach samych w sobie. Między „najlepszym" a „najgorszym" akordem otrzymujemy szereg wartości pewnych i zawsze tych samych.

V

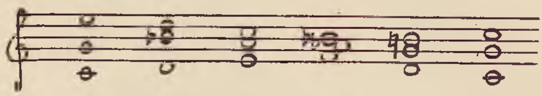
Istnieją trzy rodzaje energii, działającej w szeregu akordów, ułożonych po sobie i mniej lub więcej związanych ze sobą: energia rytmiczna, melodyczna i harmoniczna. Energia rytmiczna

pracuje nad nadaniem pewnym cząstkom muzyki większej wagi i nad pozbawieniem tej wagi innych cząstek, melodyka porządkuje prowadzenie głosów i za pomocą „dwugłosowości nadrzędnej" ogranicza obszar, w obrębie którego muzyka się odbywa, energia harmoniczna w końcu stwarza mocne i słabe części muzyki w znaczeniu harmonicznym i ustala stopień pokrewieństwa poszczególnych współdźwięków.

Różne bywają rodzaje wzajemnego stosunku tych energii do siebie, często spotykamy się z przerostem i panowaniem jednych rodzajów nad innymi a pomiędzy skrajnymi objawami takiego przerostu, mianowicie między sposobem pisania skrajnie polifonicznym a z drugiej strony skrajnie homofonicznym istnieje niezliczona ilość możliwości ingerencji sił melodyjnych i harmonicznych. Ale zarówno w technice polifonicznej jak i homofonicznej, w każdym wypadku muzyka wypełnia sobą obszar leżący pomiędzy najniższym głosem basowym, który przecież zawsze gra rolę najtrwalszego fundamentu, a tym z głosów wyższych, który jest najważniejszy z punktu widzenia melodyjnego. W większości wypadków tym melodyjnie najważniejszym głosem bywa głos najwyższy, a już regułą staje się to w wypadku, jeżeli czysto harmoniczny przebieg frazy uniemożliwia znalezienie głosu najważniejszego gdzieindziej jak w głosie najwyższym. Ten wzajemny stosunek dwóch najważniejszych głosów nazywa Hindemith „dwugłosowością nadrzędną" i twierdzi, że w porządnej i czystej technice pisarskiej te dwa najważniejsze głosy wyodrębnione z innych równoczesnych głosów muszą jednak dawać ogólny sens i obraz danej frazy. Toteż uważa on, że umiejętne zestawienie przed innymi tych dwóch właśnie głosów jest rzeczą zasadniczą dla umiejętności zrealizowania woli autora w przebiegu frazy muzycznej. (Istotnie literatura wszystkich epok daje nam przykłady takiej wzorowej dwugłosowości a celem łatwiejszego zrozumienia jej znaczenia proponuję przejrzeć wstęp do Trystana, który niewątpliwie jest genialnym przykładem niezwykle drobiazgowo, celowo i konsekwentnie przeprowadzonej dwugłosowości nadrzędnej). Ale dla budowy frazy potrzebne jest niemniej dokładne zdanie sobie sprawy z wartości napięcia harmonicznego, jakie zachodzi przy łączeniu ze sobą rozmaitych akordów. I tu, znów niezależnie od jakiejkolwiek tonalności, należy przyjąć, że pochód od akordu „lepszego" (w ta-

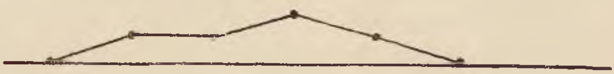
beli Hindemitha) do „gorszego" oznacza podwyższenie napięcia harmonicznego i odwrotnie. Stąd ogólne prawidło celowego używania akordów, prawidło, które łatwiej może będzie wytłumaczyć poprostu na przykładach.

19



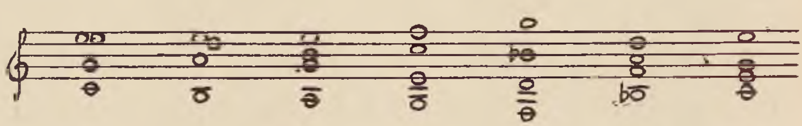
Wartości: I1 I2 I2 III2 I2 I1

Przebieg napięcia harmonicznego:



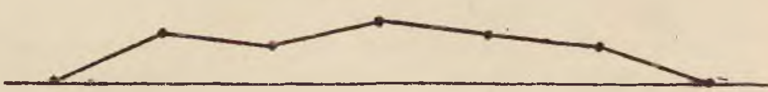
Jak widzimy, przebieg napięcia harmonicznego (napięcie największe przy III2) jest tu dość spokojny. Znacznie ostrzejsze napięcie harmoniczne zauważymy na przykładzie następującym:

20



Wartości: I1 III2 III1 III2 III2 III1 I1

Przebieg napięcia harmonicznego:



Między pierwszym a drugim akordem napięcie szybko wzrasta a następnie utrzymuje się cały czas wysoko. Zwracam uwagę, że akord czwarty ma napięcie większe od piątego, mimo przynależności do tej samej grupy, — a to dzięki obecności w nim małej sekundy (nony), podczas gdy jego sąsiad ma tylko wielką sekundę.

Wyjątek w tym prawidle, dotyczącym wznoszenia i opadania napięć harmonicznych, stanowią V-ta i VI-ta grupa akordów. Są to, jak już wiemy, grupy, obejmujące akordy trudne — w zasadzie — do sklasyfikowania. Niezdecydowanie tych akordów sprawia, że przy jednorazowym ich użyciu napięcie niezawsze

wzrasta a przy łączeniu szeregu ich ze sobą (n. p. szeregu akordów całotonowych) wytwarza się przesadna jednostajność napięcia harmonicznego, znajdującego się ciągle na bardzo wysokim poziomie (Debussy!).

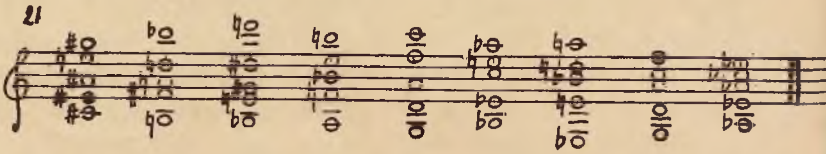
Z połączeń akordów mogą — choć nie muszą — powstawać „kręgi tonalne", z charakterystyczną dla nich dominantą i toniką. Pominę tutaj całą tę część rozważań autora, a to dlatego, że choć oparta w całości na Hindemithowskiej harmonice, jednak zgadza się ona w sumie z wynikami dotychczasowej teorii harmonicznej. Ta zgodność wyników w rzeczach, w których dotychczasowa teoria harmoniczna miała rację, jest zresztą — moim zdaniem — jednym z walnych argumentów, przemawiających za słusznością zasadniczych tez Hindemitha.

Pierwszorzędnej wagi są też wskazówki, dotyczące prowadzenia nut zasadniczych w większych frazach, a oparte ściśle na pokrewieństwie tonów, sklasyfikowanym w Szeregu Pierwszym. Dla tych dźwięków używa Hindemith nazwy stopni, a ich szereg w ramach całej frazy nazywa pochodem stopni. Otóż twierdzi on, że, jeżeli następstwo akordów ma być dla nas jasno zrozumiałe, to odpowiedni pochód stopni musi posiadać swój ton centralny. Oczywiście w dawniejszej muzyce tym tonem centralnym była tonika, tym niemniej jednak i w muzyce modernistycznej autor, analizując poszczególne utwory, zawsze w rezultacie odnajduje węgielny kamień tonalny każdej frazy. Kamień, który oczywiście nie jest toniką w pojęciu dotychczasowej teorii harmonicznej, ale którego przewaga nad innymi wynika z tabeli Szeregu Pierwszego. Dlatego też, aby poczucie tonu centralnego we frazie nie zanikło w zupełności, należy nie unikać zbytnio na dłuższy przeciąg czasu wyraźnych kroków kwintowych i kwartowych w pochodzie stopni, gdyż te właśnie kroki określają najlepiej ton centralny. Należy unikać bezpośredniego skoku trytonowego, pochodów chromatycznych w sensie szeregu małych sekund, następujących po sobie oraz zbyt melodyjnego traktowania pochodu stopni z przeładowaniem go nutami przejściowymi, zastępczymi i t. d.

Oczywiście nie są to reguły ale rady pomocnicze, jako że w ogóle zwrócenie uwagi na stopnie i ich pochód jest też tylko środkiem pomocniczym do budowania bezbłędnej frazy harmonicznej i do zdobycia dobrej i czystej techniki łączenia akordów.

Działanie i stosowanie wszystkich wyżej omówionych zasad i reguł (a także i niektórych drugorzędnego znaczenia, których omówienie rozszerzyłoby zbytnio ramy niniejszej pracy) spróbujemy okazać na analizie następującej — z dziewięciu pięciogłosowych akordów złożonej — frazy:

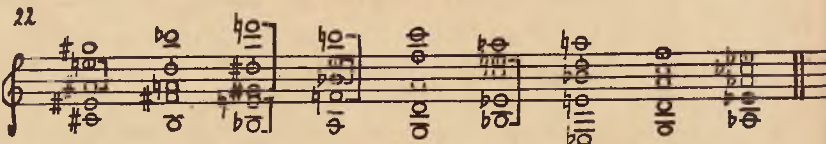
21



Wyobraźmy sobie, że w jakimś utworze spotykamy powyższy szereg akordów z pretensją do stopniowania napięcia harmonicznego od akordu pierwszego do piątego i jego opadania od akordu piątego do końca. Cóż nam tedy powie o tym analiza dokonana systemem Hindemitha?

22

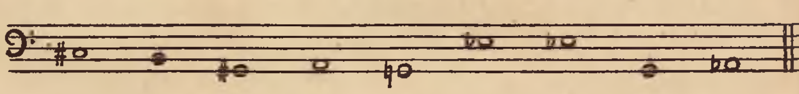
(Trytony=])



Wartości: IV 1 III 1 IV 2 IV 1 III 1 IV 2 IV 1 III 1 I 1

23

Pochód stopni:



Planowany przebieg napięcia harmonicznego:



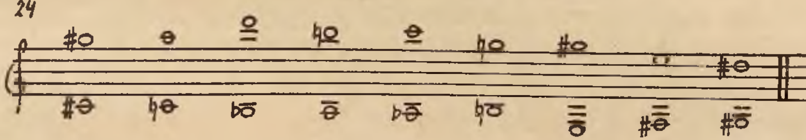
Rzeczywisty przebieg napięcia harmonicznego:



Jeśli chodzi o dwugłosowość nadrzędną, to, pominąwszy niezgrabny interwał w drugim akordzie, chybia ona na ogół celu dając w szczytowym akordzie kwartę ze słabymi tonami kombinacyjnymi, podczas gdy potrzebna tam jest kwinta lub tercja, jako interwały, których tony kombinacyjne brzmią mocniej i bar-

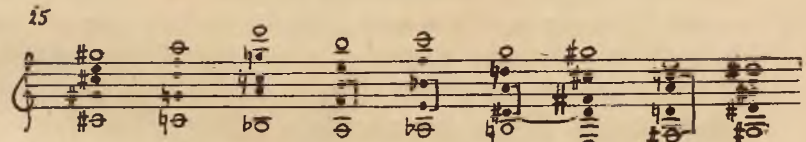
dziej zdecydowanie. Jedynie septyma w akordzie ósmym rozwiązuje się w sposób należyty. Wartości akordów są oczywiście najzupełniej złe, gdyż w rezultacie napięcie kręci się zygzakowato między akordami z grup III-ej i IV-tej. Pochód zaś stopni jest wybitnie niedobry od akordu czwartego do ósmego i przeszkadza na tej przestrzeni swobodnej funkcjonalności akordów (szczególnie powtórzenie nuty es w akordach szóstym i siódmym). Tonem centralnym jest bezwątpienia As (Gis), ale działanie jest osłabione przez tendencję pierwszych czterech akordów do tonu centralnego A. W sumie zatem powyższy pochód akordów nie jest zadowalający i spróbujemy mu nadać lepszy charakter przez zrealizowanie planowanego napięcia harmonicznego. Idąc po linii tych dążeń nadajmy dwugłosowości nadrzędnej następujący przebieg:

24



W tej formie punkt szczytowy równej wysokości znajduje się w akordach trzecim i piątym. Zatem za pomocą różnicy wartości trzeba będzie — nie podwyższając napięcia w akordzie trzecim — podwyższyć je możliwie w akordzie piątym. Na przykład:

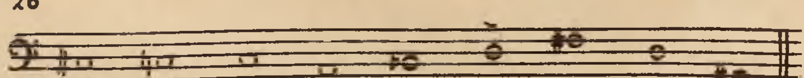
25



Wartości: I 1 III 1 III 2 IV 1 IV 2 IV 2 III 2 II b 2 I 1

26

Pochód stopni:

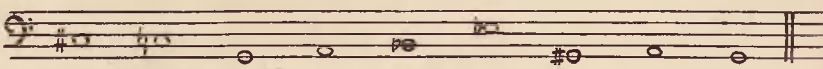


Przebieg napięcia harmonicznego:



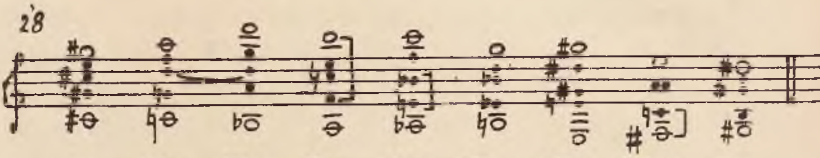
Dzięki powyższemu rozwiązaniu osiągnęliśmy zadowalający na ogół przebieg napięcia harmonicznego, ale zato pochód stopni jest niedobry dzięki powtórzeniu C na początku i dzięki bardzo niewyraźnej linii od akordu piątego do końca. Zaprojektujmy zatem lepszy pochód stopni i starajmy się zrealizować na nim podobny do poprzedniego pochód wartości. Następujący na przykład pochód da nam dobre poczucie centralnego tonu Gis:

27



Możemy go poprzeć następującymi wartościami akordów:

28



Wartości: I 1 III 1 III 2 IV 1 IV 2 III 2 III 2 IIb 2 I 1

Przebieg napięcia harmonicznego:

29



Jak widzimy, przebieg napięcia harmonicznego jest tu zadowalający, trytony rozwiązują się należycie a pochód stopni daje zdecydowane poczucie tonu centralnego Gis. Jeżeli co szwankuje, to prowadzenie głosów wewnętrznych (szczególnie przy końcu), a choć można by i to poprawić, jednak zaprowadziło by to nas trochę za daleko. Zresztą nie o to tutaj chodziło. Usiłowaliśmy jedynie zademonstrować przydatność techniki Hindemitha dla praktycznego użycia i zalety jakie z tym użyciem są związane.

VI

Oczywiście, w związku z praktycznymi wskazówkami Hindemitha, o których powyżej mówiłem, może ktoś starym, dawno wypraktykowanym obyczajem zarzucić autorowi czysty, „ma-

terialistyczny" konstruktywizm i bezduszność; może po prostu powiedzieć, że pisanie muzyki polega na inspiracji, a nie na obliczaniu wartości akordów i pochodów stopni. Stary to zarzut i jeżeli ci sami ludzie nie kierują go także w stronę dotychczasowej nauki harmonii, to tylko dlatego, że do jej reguł i prawideł zdążyli się już przyzwyczaić. Ale też Hindemith na każdym kroku podkreśla, że w rzeczach inspiracji, w rzeczach najintymniejszych popędów, które powodują, że ktoś w ogóle pisze muzykę, nie ma miejsca dla głosu „teorii muzyki". Jego rozważania zaś dotyczą tego, co jest w sztuce muzycznej najzupełniej zewnętrzne i uchwytne t. j. samych dźwięków i stosunków, jakie między nimi zachodzą.

Tendencja Hindemitha, zmierzająca do każdorazowego określania tonu centralnego frazy czy utworu, ma oczywiście w sobie pewne elementarne dążenie do tonalności. Podstawą teoretyczną tego dążenia jest przyrodzona nierówność i przewaga jednych tonów i interwałów nad drugimi, przewaga, stwierdzona w Szeregach Pierwszym i Drugim. Gdzie bowiem występują pokrewieństwa tonalne, tam musi istnieć tonalność (choć niekoniecznie w znaczeniu, używanym przez dotychczasową teorię harmoniczną). A ponieważ dobra muzyka nie może się obywać bez zwrócenia uwagi na pokrewieństwa, zatem właściwie nie ma — zdaniem Hindemitha — muzyki atonalnej, jest tylko zła muzyka. Zresztą za atonalną można uważać w pewnym sensie muzykę późnej szkoły powagnerowskiej, w której przez przesadne używanie chromatyki i przeładowanie skomplikowaną alterowaną akordyką zatraciła się niemal zupełnie możność odcyfrowania przebiegu napięć i pokrewieństw dźwiękowych. Z drugiej strony modny tuż po wojnie a obecnie jeszcze cieszący się niejakim kredytem styl, polegający na ciągłym operowaniu nieprzyjemnie brzmiącymi akordami z grup III-ej i IV-tej, z równoczesnym wyłączeniem trójdźwięków zbliżonych do grupy I-ej, też ma wyraźne znamiona atonalności. Możemy jednak już dziś przyjąć, że utoruje on drogę stylowi spokojniejszemu a operującemu dysonansami rzadziej i z większym wyrafinowaniem. Podobnie — z punktu widzenia teoretycznego — wszelka politonalność jest tylko osłabieniem przyrodzonych wartości rozmaitych współdźwięków. Ucho nasze godzi się tylko na jedną nutę zasadniczą w akordzie i dlatego niema powodu do dwutorowej

analizy dźwięków, które się na tej nucie opierają. A tym samym odpada zasada politonalności.

Oczywiście cały ten artykuł jest tylko drobnym zwróceniem uwagi na najważniejsze wyłącznie myśli Hindemitha i na główne cechy jego teorii muzyki. System jego bowiem jest rozbudowany względnie szeroko. W dziale harmonii zajmuje się dość drobiazgowo kadencją, „kręgami tonalnymi", modulacją i tonami obcymi w akordzie, które różniczkuje zresztą w stopniu wyższym niż dotychczasowa nauka harmonii. Osobny rozdział poświęca melodyce a odłogiem zostawia właściwie jedynie dziedzinę rytmu, przyznając, że wymaga ona osobnej monografii. Poza tym na każdej stronicy pełno myśli frapujących swoją trafnością, oryginalnością a przy tym oczywistością. Nawet dziedzina estetyki i filozofii muzyki poruszana jest od czasu do czasu, ukazując nam psychikę autora nasiąkniętą głęboko charakterystyczną nutą mistyki niemieckiej.

Toteż chciałbym zakończyć tę, przydługą nieco, kompilację jego własnymi słowami, dotyczącymi tego, co jest w muzyce najgłębsze i najistotniejsze: „Postawa moja zgadza się w zupełności z postawą ludzi z okresu, który leży znacznie przed czasem, uważanym przez ogół za czas szczytowego rozkwitu muzyki europejskiej. Czym był wówczas materiał muzyczny? Interwały były dziedzictwem z przed wieków. Tajemnicze jak cyfra, równego znaczenia z zasadniczymi pojęciami powierzchni i objętości; części Wszechświata, którym rządziły te same cyfry, które rządziły szeregiem alikwotów... A czym była sztuka składania tonów? Dla skromnych muzyków był to środek głoszenia chwały Bożej i uczęstniczenia całej gminy w głoszeniu tej chwały. Ślady tego, że dzieło muzyczne powstaje na chwałę Najwyższej Istoty i dlatego cieszy się jej pomocą, spotykamy u wielu kompozytorów, ale rzadko tak dobitnie jak u Bacha, dla którego napis „Iesu iuva" w jego partyturach nie był tylko czczą formułą".

„Nie możemy wyczarować z powrotem minionego czasu a co do podstaw swojej pracy, każdy musi być w porządku z samym sobą. Ale chciałbym, ażeby dzięki tej książce choć iskra starego, dawnego ducha padła na poglądy i przekonania tych wszystkich, którzy się zajmują materiałem muzycznym i jego zastosowaniem".

Dr Stanisław Zetowski

ŹRÓDŁA „MYŚLI URYWKOWYCH" KURPIŃSKIEGO

Dr Wieczorek o *Myślach urywkowych* (1819) *Karola Kurpińskiego* feruje w studium o *Kurpińskim* na łamach *Przeglądu Muzycznego 1931/2-3* na str. 4 taki potępiający wyrok: „Również ciekawe światło jak *Kurpińskiego Pamiętnik z podróży po Europie* rzuca na *Kurpińskiego* rękopis p. t. *Myślochwyt czyli Rzut nieporządny różnych myśli....* zaczęty od dnia 1 czerwca 1814 r. (*Zbiory Państwowe*). Ów *Myślochwyt* jest to przedziwna zbieranina najróżnorodniejszych myśli, poglądów i aforyzmów, pozbawionych częstokroć wszelkich podstaw estetycznych i logicznych. Sili się tu *Kurpiński* na wyższą filozofię i przedstawia się nam jako osobnik, który pragnął sobie nadać pozory człowieka o bardzo rozległych horyzontach myśli — przedstawia nam się takim tym bardziej, że kilka lat później (1819) zamieścił większość tych myśli w broszurze wydanej p. t. *Myśli urywkowe* (*Bibl. Warsz. Tow. Muz. W. 1318*)".

Tę apodyktyczną pronuncjację, sadzącą się na obiektywny krytycyzm, godzi się tutaj skorygować o tyle, że rękopis *Myślochwytu* w ostatnich latach włączono do zbiorów muzycznych *Biblioteki Narodowej*, że wydanie lwiej części gnom w *Myślach urywkowych* nie należy wcale do rzadkości bibliotecznych, że *Bibl. Warsz. Tow. Muz.* nie posiada unikatu, bo np. w Krakowie można je znaleźć w *Bibl. Jagiel., Akad. Um., XX. Czartoryskich*, ten ostatni egzemplarz poświęcony 15 października 1821 Ksaweremu Godebskiemu, literatowi warszawskiemu, tłumaczowi oper jak np. „Turek we Włoszech" Rossiniego.

Podobnie jak *dr Wieczorek* ironizuje *Myśli urywkowe* prof. Z. *Jachimecki* w *Polsce, jej dziejach i kulturze (III, 640)* w następującym periodzie: „Curiosum" *Kurpińskiego* ambicyj pisarskich stanowi broszura p. t. *Myśli urywkowe.* Jest to zbiór uwag pseudo filozoficznych z zakresu kosmogonii i psychologii, które, mając przekonać czytelnika o szerokich horyzontach ich autora, mówią niestety tylko o bardzo skromnej inteligencji i ogromnych brakach wykształcenia *Kurpińskiego*".

Tak to pozornie autorytatywnie wypowiedzieli się muzykologowie o *Myślach.* Niestety, do ocen tworów o charakterze lite-

rackim wiedza muzykologiczna okazuje się bardzo często za szczupła; trzeba ją uzupełnić i obszernym znawstwem literatury i podłoża przejawów epoki, czego nie można domagać się od wszystkich specjalistów muzykologów. W tym stanie rzeczy niechajże więc mnie, muzykologowi i równocześnie badaczowi literatury wolno będzie wziąć pod peryskop badawczy obiekt *Myśli urywkowych* i przecie *raz pierwszy,* w momencie kiedy Poznań czci pomnikiem ojca polskiej opery i muzykologii, oszacować *Myśli* należycie.

Czymże w rzeczywistości są *Myśli urywkowe* Kurpińskiego? Wyprzedzimy czoło naszych rozważań definitywną konkluzją. *Myśli* są rodzajem *katechizmu węglarskiego czy wolnomularskiego z węglarskim zabarwieniem,* zawierającym nie „przedziwną zbieraninę najróżnorodniejszych myśli, poglądów i aforyzmów, pozbawionych częstokroć wszelkich podstaw estetycznych i logicznych", ale ścisły wykład dogmatów węglarskich czy wolnomularskich, obejmujących co prawda najróżnorodniejsze dziedziny, ale złączonych przecież ideami przewodnimi czy kompleksami myśli, konsekwentnych, niewymyślonych i nie sformułowanych w głównym zrębie i nuansach przez samego *Kurpińskiego,* ale wyznawanych otwarcie i głoszonych przez rzesze ludzi kulturalnych, nieraz stojących na świecznikach kultury narodowej, bez zarzutów śmieszności czy braku wykształcenia (dość wymienić *Brodzińskiego, Osińskiego, Mickiewicza, Mozarta* itd.). Tenor tych myśli był w tych czasach omal powszechny. W każdym razie zabarwiał tok myśli, tok rozumowań, wszelkie twory literackie. Te myśli były częścią składową współczesnej kultury; przetwarzano je i przyszłość z nich i na nich budowano. Znalazły one jedynie refleks w *Myślach urywkowych.* I to, powiedzmy, refleks dość gruntowny, a ujęcie wyposażone w odpowiednią i należną szatę.

Karol Kurpiński, jak niemal wszyscy współcześni muzycy (*Elsner, Weynert, Kamieński, Jan Stefani, Stolpe, Bielawski* i inni) należał do związków węglarskich czy wolnomularskich, (Małachowski — Łempicki *Wolnomularstwo polskie w muzyce, 1926* i *Wykaz polskich lóż wolnomularskich oraz ich członków, 1929,* str. 130). Kurpiński doszedł do jednego z najwyższych stopni wtajemniczenia, t.j. VI, do którego nie doszedł żaden z muzyków polskich poza Elsnerem, mającym stopień VII. Kurpiński

był członkiem czynnym warszawskiej loży *Świątyni Izys* w 1811/12 r., dyrektorem harmonii *Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego* tj. w najwyższym zarządzie wolnomularstwa polskiego w 1819 r., wreszcie członkiem honorowym lóż *Astrea* (1819 r.) i *Kazimierz Wielki* (1819/20 r). Ten wykaz godności wysokich wolnomularskich dowodzi wyraźnie, że Kurpiński był doskonale obznajmiony z ideologią wolnomularską, zwłaszcza że pod niejedną poezję wolnomularską podkładał muzykę na użytek loży (głównie do słów*Brodzińskiego* c. f. Małachowski — Łempicki *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, 1932, nr. II, III, IV).

Myśli urywkowe można by wyposażyć w dokładny komentarz, wykazujący ad oculos, że każda z nich przynależy do ideologii węglarsko - wolnomularskiej. Nie zamierzamy nużyć czytelników kolumnami szczegółowych zestawień, acz aparatem takim zaopatrzyliśmy *Myśli* podczas naszych badań analitycznych, ale poprzestaniemy, co nam do oceny w zupełności wystarczy, na wydobyciu z nich kilku dogmatów niewątpliwie węglarsko-masońskich, które rzucą światło na charakter całości *Myśli*, — cytując słowa Kurpińskiego, które nie odbiegają znacznie od katechizmowego skonkretyzowania dogmatu.

Celem ludzkości — idealne dobro powszechne; przeznaczeniem człowieka mozolne dążenie czy zbliżanie się wśród indywidualnych poświęceń ku dobru powszechnemu. Ten dogmat kilkakroć propaguje Kurpiński w sformułowaniach (cytujemy jedynie kilka) następujących: „Kto nie czyni krzywdy innym istotom czującym, kto dobrze działa bliźnim, kto się duchom pokoju przyczynia do porządku ogólnego, ten jest pomocnikiem Boga, ten szczęśliwie używa własnej woli... ku dobru powszechnemu... Niech każdy dla drugich i dla siebie żyje — to dopiero sprawia doskonały porządek i wzajemne szczęście... O człowieczeństwo... podziel ogromną pracę twego własnego uszczęśliwienia pomiędzy miliony rozrodów... a wynajdziesz sposoby uszczęśliwienia się wzajemnego!... To tylko, co jest użytecznym ogółowi, staje się wiecznym"...

Problem zła i dobra. W naturze dwie siły walczą nieustannie, lecz nie wiecznie, siła naszej światłości z siłą ciemności... W naturze są dwie przeciwne sobie władze: władza ciemności czyli złego i władza światłości czyli dobrego.

Przeznaczeniem człowieka dążyć do światła przez poznanie siebie i natury. Cała natura zdaje się do nas tymi odzywać słowy: „Człowieku, przybliż się do mnie.. przypatrz mi się... poznaj mnie, a staniesz się coraz szczęśliwszy... Jeżeli mnie nie poznasz, będziesz niczym.. będziesz żyć jak żyją prochy... nie będziesz znać siebie"... Bóg utworzywszy człowieka, zdaje się tak do niego rzekł: „Człowieku, jesteś otoczony ciemnością, wszystko jest przed tobą ukryte. Daję ci wiernego przewodnika, czucie, idź za nim, a będziesz dochodzić światła ...aż dojdziesz do najwyższości; wtedy dopiero będziesz w stanie znieść blask Wielkiego Światła... i używać będziesz owocu pracy twojej, a tym jest wieczny pokój i wieczne szczęście... Mówi *Pan* natchnieniem swoim przez dawnych mędrców: „poznaj siebie samego". Pracujmy nad tym; kierujmy wszystkie sposoby myślenia, wszystkie odkrycia, wszystkie usiłowania nasze z różnych punktów do troisto - jedynego celu: mądrości, sprawiedliwości, dobroci."

Bóg, zwany przez masonów *Wielkim Kunsztownikiem* (którym to terminem często Kurpiński się posługuje), *jest wszędzie, wszystkim rządzi, człowieka obdarzył wolną wolą.* Miłość własna każdej żyjącej istoty dowodzi, że wszędzie jest iskierka bóstwa, tj. w każdej cząstce całości. Bóg jest wszystkim. Bóg kocha siebie i wszystko kocha... Gdyby Bóg mógł od razu zdziałać ogólne szczęście dla istot żyjących, osobliwie dla człowieka, byłby to swoją nieograniczoną dobrocią, najwyższą doskonałością i nieogarnionym światłem zdziałał. Lecz on sam pracuje ciągle jeszcze nad ogólnym przemienieniem złego w dobre. Obdarzył człowieka w pewnej części własną wolą i obdarzył go nią ku swojej pomocy."

Te kilka dogmatów ideologii masońskiej — można je powiększyć poglądami na rolę Chrystusa w ludzkości, na przewartościowanie ewangelii, mesjanizmem (ród słowiański uszczęśliwi kiedyś narody), marzeniami o złotym wieku ludzkości itp. — starczy dla dokładnego zdefiniowania środowiska genetycznego *Myśli.*

W tym katechizmie wolnomularskim, jak zaznaczyliśmy, dopatrzymy się zabarwienia węglarskiego, gdyż omal całe ówczesne wolnomularstwo polskie grawitowało ku węglarstwu, które marzeniom wolnościowym dawało ożywczy pokarm. Oto gnomy węglarskie: „Tyrani znikną wtedy, gdy się nikt śmierci obawiać

nie będzie... gromij najezdnika w twoim siedlisku, bo uległością powiększyłbyś zbrodnie tego zuchwałego"...

Dogmaty wolnomularskie na użytek lożowy były ujmowane w katechizm, w szereg pytań i jasno sformułowanych odpowiedzi. I w *Myślach* natrafiamy kilkakroć na takie ujęcie np. pytania: Dlaczego człowiek ma w sobie uczucia wszystkich prawie ziemskich istot? lub, jaka jest różnica między życiem fizycznym a moralnym — i odpowiedzi.

Katechizmowi musiał odpowiadać specjalny styl, wzorowany czy zbliżony do stylu ewangelii. Styl Kurpińskiego ten styl naśladuje z dobrym skutkiem.

TYDZIEŃ MUZYKI POLSKIEJ W POZNANIU

I

„Jeżeli pewien ośrodek stanowi wartościową pozycję artystyczną, to nie wystarczy cieszyć się tym, lecz trzeba iść tym szerszą falangą..., wyżej, tak wysoko jak sił starczy. *Trzeba oswoić się z rolą przodownika.* Trzeba otwierać nowe możliwości, trzeba rzucać nowe idee, trzeba mnożyć wartości, trzeba budować podstawy do wysiłków większych dla narodu...

Świadomi sił w tym miejscu nagromadzonych poczuwamy się do szczególnej odpowiedzialności za dobro, powodzenie i przyszłość muzyki polskiej... Postawieni dziejowych wydarzeń koleją na ważnej placówce artystycznej, otwieramy nowe perspektywy, przyjmujemy nałożony z własnej woli obowiązek: *chcemy mnożyć polską twórczość muzyczną, zwiększać siły sztuki polskiej w dziale muzyki,* wedle możliwości naszych... A jesteśmy — tak nam się zdaje — dysponowani do wysiłków dla polskiej twórczości muzycznej jako miasto o wyjątkowej czystości składu narodowego i wyjątkowej intensywności poczynań społecznych polskich...

Na takich opierając się przesłankach, Zarząd Miejski w Poznaniu powołał do życia przedsięwzięcie, któremu na imię „Tydzień Muzyki Polskiej"! Tydzień ten będzie odnawiany corocznie — dopóty, dopóki miejsce i intencje będą uzasadnione..."

Są to słowa, wypowiedziane przez wiceprezydenta miasta Poznania p. Zygmunta Zaleskiego na inauguracji Tygodnia Muzyki Polskiej. Tłumaczą one najlepiej stanowisko i stosunek władz miejskich do zagadnień Kultury i zbędne były by tu wszelkie komentarze. W słowach tych widzimy ponadto dowód wysokiego poziomu kulturalnego osobistości kierujących miastem, co znów upewnia, że wszelkie poczynania kulturalne nie będą czymś przypadkowym, lecz dobrze przemyślaną, planową i celową akcją.

W dziedzinie muzyki nie byłoby zapewne tak pomyślnych rezultatów, gdyby nie ten szczęśliwy zbieg okoliczności, że wysokie ambicje miasta znalazły w osobie dyr. Latoszewskiego tak znakomitego rzecznika i realizatora,

i nawzajem dyr. Latoszewski znów we władzach miejskich tak wspaniałomyślnego i troskliwego protektora. To też współpraca tych dwóch stron rozwija się coraz głębiej i daje coraz piękniejsze rezultaty, stawiając Poznań na czele miast polskich w dziedzinie kultury muzycznej.

Cokolwiekby się mówiło i myślało o poszczególnych pozycjach obfitego programu Tygodnia Muzyki Polskiej, nic nie będzie w stanie odebrać ani pomniejszyć tego wielkiego znaczenia jakie impreza miała, i w przyszłości mieć będzie dla polskiego życia muzycznego. Dotychczas — poza stolicą — nie było w Polsce ośrodka, mającego stały i planowy ruch muzyczny. Cokolwiek się gdziekolwiek działo, było przypadkowe. Powstanie więc drugiego centrum, pełnego prężności, wysoko ideowego, twórczego i posiadającego określony plan działania nie może pozostać bez dodatnich skutków.

Narazie Poznań nie posiada jeszcze tych środków i możliwości, jakie istnieją w Warszawie. Stałe jednak postępy, jakie się tu obserwuje w rozszerzaniu i pogłębianiu życia muzycznego doprowadzą niezawodnie do wzbogacenia środków materialnych i technicznych, a tym samym do podniesienia ogólnego poziomu o dalszych kilka stopni. Lecz nawet z tym co posiada, góruje w niejednym punkcie nad stolicą, dysponuje bowiem: 1) uporządkowanymi, ustabilizowanymi i zabezpieczonymi najważniejszymi dwiema placówkami — operą i orkiestrą symfoniczną, czym się właśnie stolica nie może poszczycić; 2) powszechnością kultury muzycznej — dziś jeszcze nie najwyższej, ale równej i postępującej z roku na rok; 3) ową wspomnianą przez p. wiceprezydenta Zaleskiego „wyjątkową czystością składu narodowego", — co ma ogromne znaczenie, jesteśmy bowiem ciągle jeszcze w poszukiwaniu punktu wyjścia dla naszej p o l s k i e j kultury, — a punkt ten musimy przecież sami, bez niczyjej pomocy znaleźć, i musimy stworzyć takie warunki, żeby nam nikt w tych poszukiwaniach nie przeszkadzał, atmosfery nie mącił swoimi, może interesującymi, ale dla nas obcymi i niepożądanymi ideami i metodami, i wreszcie 4) panującą tu głęboką świadomością tego, że ogólna kultura narodu jest sumą wszystkich równomiernie i równolegle rozwijanych sił twórczych narodu — a więc i artystycznych. Poznań przyjął tę zasadę, włączył do ogólnego planu rozwoju miasta i konsekwentnie ją realizuje, nie znajdując niestety jeszcze naśladowców w kraju.

*

W obfitości muzyki jaką słyszeliśmy podczas Tygodnia główna uwaga należy się nowościom, których było sporo. „Damy i Huzary" Łucjana Kamieńskiego otwarły sezon operowy. O tym ważnym wydarzeniu pisze oddzielnie najkompetentniejszy z kompetentnych, red. Witold Noskowski, którego znawstwo w materii operowej jest bezprzykładne w swej wszechstronności, szczegółowości i kulturze sądu. W Polsce — a bodaj i gdzieindziej — nie ma drugiego, ktoby mu w tym dorównał. Tenże więc red. Noskowski — i z tej samej racji — zdaje oddzielnie sprawę z drugiego ważnego wydarzenia, mianowicie premiery „Strasznego Dworu" według autentycznej, moniuszkowskiej wersji. Mnie wypadnie zatrzymać się na pozostałych nowościach.

Nowowiejski napisał symfonię — jednoczęściową wprawdzie, ale długą, — która się nazywa „Praca i rytm". (Patrz: „Arbeit und Rhythmus"

Büchera). Egzotyczną tematykę — bo to głównie na murzynach studiował Bücher problem regularności i rytmiczności ruchów przy pracy — ubrał nasz mistrz w tak nieoczekiwanie modernistyczną szatę, że się słuchacze zdumieli. Zdziwienie to było o tyle uzasadnione, że zna się tu dobrze język i styl dotychczasowego Nowowiejskiego. W symfonii „Praca i rytm" postanowił kompozytor zerwać radykalnie z dotychczasowym sposobem wypowiadania się i przejść do przeciwnego obozu. Ta nagła zmiana jest interesująca, bo odsłoniła w Nowowiejskim rys mało w jego twórczości dotychczas widoczny (z wyjątkiem wspaniałego psalmu „Ojczyzna"), mianowicie jednolitość i celowość konstrukcyjną. W tej symfonii Nowowiejski jest rzeczowy i uzasadniony nawet w dłużyznach. Radykalizm brzmienia — zresztą doskonałego, choć eklektycznego — nie przesłania dobrej roboty tematycznej i instrumentacyjnej (aczkolwiek cały Kwintet się skarżył na przesadne i jakoby nie celowe trudności techniczne). Dyrygował Zygmunt Latoszewski, panując znakomicie nad całym olbrzymim aparatem.

Następną nowością była V symfonia Poradowskiego, celująca głównie zaletami formalnymi i różnymi ciekawostkami instrumentacyjnymi, do których Poradowski ma zmysł i zamiłowanie. Tematyka czysto rzeczowa, stroniąca od wszelkiego zabarwienia uczuciowego, daje w sumie wrażenie rozumowej gry kogoś, kto zna znakomicie wszystkie najtrudniejsze zasady i sposoby i z łatwością się nimi posługuje przy rozwiązywaniu skomplikowanych sytuacyj. Dyrygował również Zygmunt Latoszewski.

Dalszą premierą było wykonanie koncertu fortepianowego Apolinarego Szeluty. Partię solową grał sam autor. Dyrygował Kazimierz Wiłkomirski. Nowością była również msza K. Wiłkomirskiego, wykonana na nabożeństwie w dniu otwarcia Tygodnia. Mszę tę należałoby wydać i rozpowszechniać, ma bowiem dużo zalet. Nasza literatura religijna jest tak uboga ilościowo i jakościowo, że chóry kościelne z konieczności muszą śpiewać rzeczy bardzo liche i obce, zatem kompozycja Wiłkomirskiego, jako muzyka szlachetna, niezbyt trudna i dobrze, tradycyjnymi środkami napisana będzie miała zapewnione powodzenie. (Konieczne jest tylko przerobienie Creda). Wykonał ją chór Filharmonii pod dyr. kompozytora.

Program Tygodnia zawierał poza tym szereg kompozycyj, będących dla Poznania nowością, choć gdzieindziej już znanych.

Taką nowością była III Symfonia Szymanowskiego, bardzo pięknie i z wielkim pietyzmem wykonana pod batutą Kazimierza Wiłkomirskiego. Chóru niestety nie było, a partię solową zamiast tenora śpiewała muzykalnie p. Gretal.

Nieznany był tu także jakże świetnie brzmiący, o szerokim oddechu i pięknej, choć niezawsze indywidualnej linii kwartet Maliszewskiego. Wykonał go „Kwartet Polski", o którym jeszcze będzie mowa.

Pierwszy raz słyszeliśmy także wariacje d - moll na organy Kromolickiego. Tę jędrną i doskonałą techniką pisaną muzykę wykonał bardzo starannie, choć na kiepskich organach w auli U. P. prof. Pawlak.

W operze wystawiono pierwszy raz w Poznaniu „Syrenę", operę - balet Maliszewskiego. Przedstawienie było przygotowane z tą samą starannością i gorliwością, jak wszystko inne w tym wielkim tygodniu pracy i wysiłku.

Maliszewski jako twórca i znakomity technik jest zbyt znany, aby zachodziła potrzeba szczegółowego wnikania w jego dzieła. Szczególnie „Syrena", mająca już za sobą karierę sceniczną (Warszawa), tego nie potrzebuje. W realizacji poznańskiej widowisko to było szczególnie udane od strony dekoracyjnej, choć staranność wykonania muzycznego i choreograficznego była niemniejsza. Dyrygował S. Barański, a na scenie główne role odtwarzali p.p.: Dudzicz-Latoszewska, Bestani, Janowska, Musielewska i Woliński. Syrenę tańczyła p. Grabowska. Choreografia pomysłu p. Statkiewicza, a efektowne dekoracje komponował p. Szpingier.

Reszta programu Tygodnia obejmowała pozycje już powszechnie znane i wykonywane niejednokrotnie także w Poznaniu. A więc symfonia Stojowskiego, dobrze rozplanowana i interesująco, pomimo wielkich dłużyzn, podana przez K. Wiłkomirskiego; Koncert wiolonczelowy Maklakiewicza, wnikliwie i subtelnie odtworzony w partii solowej przez prof. Danczowskiego, a dyrygowany przez Zygmunta Latoszewskiego; Kwartety Jareckiego i Poradowskiego w wykonaniu „Kwartetu Polskiego"; „Sonety Krymskie" Moniuszki, „Apokalipsa" Walewskiego i „Kantata Romantyczna" niżej podpisanego, dyrygowane przez Władysława Raczkowskiego, a śpiewane przez złączone chóry związkowe miasta Poznania i Filharmonii z udziałem orkiestry symfonicznej i solistów — których np. w „Apokalipsie" było tak dużo, że nie sposób wszystkich wymieniać; „Ojczyzna" Nowowiejskiego, przeinstrumentowana na orkiestrę symfoniczną i wspaniale brzmiąca, a wykonana na inauguracji przez te same złączone chóry i orkiestrę pod dyr. kompozytora; uwertura Kurpińskiego, a na zakończenie Tygodnia uroczyste wznowienie „Harnasiów" Szymanowskiego wespół z „Verbum Nobile" Moniuszki, przy czym „Harnasie" prowadził Zygmunt Latoszewski, a „Verbum Nobile" Stefan Barański.

Chór katedralny ks. Gieburowskiego wystąpił w nowych blaskach i w takim bogactwie koloru i subtelności dynamicznych, jakich jeszcze w tym wspaniałym zespole nie słyszeliśmy. Wykonanie „In monte Oliveti" Zieleńskiego było fascynujące. Odbyły się poza tym trzy produkcje kameralne: jedna w ślicznej, renesansowej sali starego ratusza, przy świecach i w bardzo intymnym nastroju, doskonale usposabiającym do słuchania Szarzyńskiego, Mielczewskiego, Zieleńskiego i Jarzębskiego w wykonaniu „Kwartetu Polskiego" — p.p.: Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski, — p. Konatkowskiej (cembalo, fortepian), p. Witkowskiego (fagot) i p. Ciechańskiego (kontrabas). Druga produkcja odbyła się w pałacu Działyńskich i poświęcona była współczesnym kompozytorom. Ten sam „Kwartet Polski" wykonał z największą starannością i kulturą wspomniane już trzy kwartety: Poradowskiego, Jareckiego i Maliszewskiego. Trzecia produkcja poświęcona była utworom solowym. P. Szulc (skrzypce) i p. Konatkowska (fortepian) wykonali sonatę Szymanowskiego. Wykonanie to cechowały piękny ton obojga artystów i ich głęboka muzykalność. P. Konatkowska wykonała następnie szereg utworów fortepianowych, mianowicie: Paderewskiego „Introdukcję i toccatę", Szymanowskiego dwa preludia i Różyckiego trzy tańce polskie. Było to muzykowanie w najlepszym gatunku, podobnie jak wtedy, kiedy p. Janowska-Kopczyńska wykonywała swój program pieśniarski, śpiewając z dużą kulturą pieśni Szopskiego, Szymanowskiego, Ma-

klakiewicza, Kamieńskiego, Poradowskiego. Padlewskiego i niżej podpisanego.

W obfitości programu i wielkiej armii wykonawców łatwo jest niejedno pominąć. Stało się to napewno, ale mam nadzieję, że nie będzie mi przypisywana zła wola. Nie sposób jest także zatrzymywać się dłużej nad szczegółami, choćby one na to najbardziej zasługiwały, ważny jest tu bowiem ogólny bilans, a ten wypadł nad wyraz dodatnio, choć wszyscy zdajemy sobie sprawę z braków i niedociągnięć tej pierwszej próby. Następne napewno wypadną lepiej. Dodatni bilans ogólny całości, tak bardzo widoczny w żywej i spontanicznej reakcji publiczności (np. niezwykle gorące przyjęcie i oklaskiwanie każdego niemal ważniejszego szczegółu w „Strasznym Dworze" i „Damach i Huzarach") jest najlepszą nagrodą dla wszystkich wykonawców za ich ofiarne wysiłki. Wysiłki te były niekiedy bezmierne, szczególnie ze strony orkiestry, która pracowała bez przesady od rana do późnej nocy, a niektórzy artyści z tej orkiestry potrafili znaleźć jeszcze czas i siły na próby i produkcje kameralne. Nie przeszło to jednak niespostrzeżenie, bo oceniły te wysiłki zarówno władze miejskie jak i publiczność, która reagowała na pracę orkiestry z najżywszą sympatią i uznaniem. W podziękowaniu złożonym przez p. wiceprezydenta Zaleskiego na zamknięciu Tygodnia wszystkim inicjatorom i wykonawcom dużo miłych komplimentów dostało się także gromadnie zebranej na „Harnasiash" publiczności, której jednak niestety nie miał kto oklaskiwać, tak jak ona to robiła przy wymienianiu poszczególnych wykonawców i autorów.

Tydzień ten był imprezą, której patronowało miasto i łożyło na nią wydatnie. Realizował ją znakomicie dyr. Latoszewski i cały jego zespół teatralny. Solistami byli przeważnie artyści miejscowi, a ogólne ramy ustalał Komitet złożony z przedstawicieli miasta (wiceprezydent Zaleski, dr. Piotrowski) i sfer muzycznych (prof. Kamieński, dyr. Latoszewski, dyr. Jahnke). Podkreślić jednak należy, że aczkolwiek Konserwatorium państwowe nie brało formalnie, jako instytucja, udziału w realizowaniu prac Tygodnia, to jednak udział jego był bardzo wielki, zważywszy że, poza występami operowymi, solistami byli przeważnie (z dwoma, trzema wyjątkami) profesorowie Konserwatorium, jak również, że członkowie orkiestry są w przeważającej ilości profesorami lub wychowankami tegoż Konserwatorium, a rola dyr. Jahnkego, jako kierownika tej instytucji, jako wybitnego artysty i pedagoga, założyciela „Kwartetu Polskiego" i świadomego swych obowiązków obywatelskich działacza, jest bardzo doniosła i w rezultatach swej działalności niezwykle owocna. Trudno więc oddzielić obecny stan kultury muzycznej miasta od wpływów tej najważniejszej uczelni i od działalności jej kierownika.

W ramach Tygodnia odbył się także zjazd muzykologów — o czym trzeba oddzielnie — a obecny na zjeździe prof. Jachimecki wygłosił w pałacu Działyńskich odczyt o twórczości Szymanowskiego.

St. Wiechowicz.

II

ŁUCJANA KAMIEŃSKIEGO „DAMY I HUZARY"

Z pomysłem napisania opery na osnowie „Dam i huzarów" kwestował Łucjan Kamieński — jak on sam opowiada — u paru literatów, aby uprosić ich o napisanie libretta według fredrowskiego oryginału. Kwesta okazała się daremną, a zdaje się, iż było to nieszczęście bardzo szczęśliwe, gdyż Kamieński w końcu napisał libretto sam, transponując tekst fredrowski na brzmienne i wygodne do muzyki wiersze. „On n'est bien servi que par soi-même. Sprawdziło się to tym łatwiej w danym przypadku, że Kamieński ma wyborne zacięcie literackie, pisze piórem wymownym, oszczędnym w ilości słów, a nader wyrazistym, o czym dobrze wiedzą czytelnicy jego felietonów, oraz przedmów, jakimi zaopatrywa np. wydawane przez siebie pieśni ludowe.

W ten sposób libretto, punkt zwykle w operze polskiej najsłabszy, miało odrazu niemałą asekurację. Tym bardziej, że Kamieński zdradza duży zmysł do teatru. „Damy i huzary" są wśród sztuk fredrowskich najbardziej może „operowe" w swym wyglądzie scenicznym: w każdym razie daleko więcej niż np. „Zemsta", która też Zygmuntowi Noskowskiemu niezbyt się udała. Figury zarysowane jasno i dekoracyjnie, w psychologii mało skomplikowane, raczej typy, niż charaktery, szybko zmieniające się i teatralnie skuteczne sytuacje, scena ciągle pełna ludzi, więc okazja do zespołów. Do tej fredrowskiej obfitości dorzucił jeszcze Kamieński od siebie pyszny rdzennie teatralny koncept. Pamiętamy wszyscy początek u Fredry drugiego aktu: za sceną wystrzał, po chwili służba przeprowadza przez pokój spazmującą damę. To Major wpadł na pomysł, aby podczas obiadu, przy toaście na cześć pań, palnąć z moździerza. Otóż tę niefortunną huzarską owację, której rezultatem jest popłoch i spazmy, przeniósł Kamieński z antraktu na scenę.

Asystujemy przy wszystkich preliminariach obiadowego festynu. Huzarzy ciągną w pochodzie małą armatkę i przygotowują ognie sztuczne w asyście trzech pikantnych pokojówek, które starych wąsali naprzemiany kokietują i wydrwiwają. Uroczystym polonezem sunie przez scenę cała obiadowa sosjeta z dworu na werandę, gdzie podano do stołu. Według programu, Grzegorz i Rembo dmą na pułkowych trąbkach skocznego walca, pokojówki kontrapunktują go różnymi fiorituramі, a Kapelan zerwawszy się od obiadu, aby fałszom zapobiec z serwetką koło podbródka dyryguje nożem i widelcem w najpocieszniejszy sposób. Widziałem swego czasu w Berlinie reinhardtowskie przedstawienie „Wieczoru Trzech Króli", zmontowane na obrotowej scenie w taki sposób, że w antraktach ukazywały się widzom główne osoby wśród przygotowań do tego, co dziać się miało w następnym obrazie. Coś podobnego, tylko w lepszym guście i z mocniejszym teatralnym efektem przeprowadził Kamieński dzięki temu, że zaznaczone przez Fredrę punkty szeroko rozprowadził. Gdy rozspazmowane stare miągwy przesuwają się przez scenę mdlejącym krokiem po owym fatalnym wystrzale, towarzyszy im syk i huk ogni sztucznych, po-

tęgujący komiczną grozę. Pełno ruchu, krzyku, barwy i werwy — teatr autentyczny, efektowny, — rusztowanie, na którem można udrapować muzykę w bogate fałdy i zwoje.

*

Użyłem określenia: bogate — i zaraz chciałbym zapobiedz nieporozumieniu. Muzyka „Dam i huzarów" jest daleka od tego typu bogactwa, które charakteryzuje się rozlewną retoryką frazy w partiach śpiewnych, zaś w orkiestrze polifonicznym albo pseudopolifonicznym natłokiem i huczną a „gęstą" instrumentacją. Nic podobnego. Środki są skromne a wytworne, celem jest humor lotny, komediowy, okrążający z daleka farsę, natomiast chętny czasem do artystycznej groteski, jak np. w pysznym „chórze spiskowców" aktu drugiego, który i w tekście i w muzyce przynosi parodię „opery" — coś jak echo chóru dworzan z drugiego aktu „Rigoletta" przy uprowadzeniu Gildy. W każdym razie Kamieński ma humor muzyczny takiego gatunku, że rymuje się dla mnie najściślej z tym wyobrażeniem, jakie mam o fredrowskim humorze w „Damach i huzarach". Wiadomo, że jest to humor nieco lżejszy, niż w „Zemście" czy w „Ślubach", bo też inne środowisko i inne typy mają go za szatę. Kamieński ze smakiem dobrał do tych nastrojów fredrowskich swoją muzyczną swadę.

Podkreślam to moje wrażenie dlatego, że już obił mi się o uszy frazes o ściąganiu Fredry do poziomu libretta, czy coś w tym guście... Wiadomo, że o nic nie jest u nas tak łatwo, jak o tani patos, manifestujący się bronieniem różnych „najświętszych dóbr", którym nic nie grozi, chyba ciasne belferstwo i zaściankowość szanownych obrońców, nieświadomych tego, ile „lekkich" oper powstało na osnowie poważnych, ba ciężkich dramatów i tragedji, a nikt rosądny nie miał o to do kompozytora żadnych pretensji. Nawet pedanci niemieccy przestali już prawować się z Gounodem o znieważone myślicielstwo goethowskiego „Fausta" i z przyjemnością słuchają nawet takich oper verdiowskich, jak „Luise Miller" i „Makbet", w których Schiller i Szekspir nieraz zostali przyprawieni, z arcywłoskim, a niezbyt udanym sosem.

*

Tutaj z całego muzycznego podkładu widać, że Kamieński czuje się nieustannie w obec Fredry odpowiedzialnym, a gdy idzie o akcję „Dam i huzarów", to na mój smak może za bardzo trzyma się poły fredrowskiego surduta. Intrygę można było nieco uprościć. Myślę o pewnych psychologicznych uzasadnieniach, które w tekście śpiewanym niemal z reguły widzowi się wymykają, a konieczne do akcji nie są. Częste to w operze zjawisko. Nie wspomnę już o „Trubadurze", którego „intryga" w ogóle nie da się rozwikłać mizernym ludzkim rozumem (na czym zresztą opera nic nie traci). Ale ciekawym, czy np. w „Cyruliku sewilskim" przeciętny słuchacz chwyta pewne szczególiki sytuacji drugiego aktu (Almaviva jako fałszywy nauczyciel śpiewu i jego z Basiliem trudności). Kamieński wie doskonale o pułapkach, jakie stawia słuchaczowi każdy bardziej skomplikowany moment eksplikacyj i uzasadnień, dlaczego coś dzieje się tak, a nie inaczej. To też tam, gdzie chciałby każde słowo doprowadzić do słuchacza, stosuje hojnie recytatyw: albo „suchy", albo akompaniowany.

Jest to środek istotnie skuteczny, u Kamieńskiego szczególnie ważny przez to, że skrupulatnie z tonu mowy polskiej wydobywa spadki i akcenty muzyczne, przy czym, gdy idzie o „recitativo secco", podpiera wiolonczelą w sposób bardzo ciekawy akordy „cembala".

Jednakowoż w teatrze — a opera jest przede wszystkim teatrem — ma dyktaturę zasada: im krócej, tym lepiej. Nie zabieraj czasu pracującym, załatw sprawę i żegnaj. Mało jest oper, któreby w praktyce scenicznej nie ulegały skrótom. Kamieński uważał sobie za obowiązek pietyzmu, aby jak najmniej ze scenariusza Fredry ruszyć, lecz reżyserzy i kapelmistrze muszą dbać o sukces wieczoru, więc tak jak inne opery, tak i ta będzie skrócona. Idzie tylko o to, aby skracać inteligentnie i z myślą o przyspieszeniu oraz uproszczeniu akcji, nie zaś chlastać „zamknięte numery", bo to wygodniej. Szkoda by było tych „numerów", wśród których są cacka, obdarzone przebojową siłą efektu, jak np. ów walc w drugim akcie, który na premierze musiano bisować. Przystępność muzyki Kamieńskiego w ogóle zdała na premierze egzamin, że nie trzeba lepszego. Po widowni biegały śmieszki, klaskano przy otwartej zasłonie i to nie za grube galeryjne efekty, których nikt się nie doszuka, lecz za humor udzielający się bezpośrednio, chociaż niekarykaturalny.

*

Co do sposobów muzycznych, jakie Kamieński stosuje, to przywodzą potrosze one na pamięć to, co powiedział, o ile pamiętam, Schumann, o fudze: że najlepszą byłaby taka, którą by ktoś wziął za walca Straussa. Słuchacz-laik napewno nie domyślił się, ile jest kompozytorskiej wiedzy i technicznej umiejętności w tej „lekkiej muzyczce", która mu tak do ucha wpada. Robota motywiczna jest rozsnuta przejrzyście sposobem motywów „przypomnieniowych" („Erinnerungsmotiv") nie „przewodnich" („Leitmotiv",) które wiadomo jak kompozytora krępują, gdy raz się w ich schematyczność zaplątał. Kamieński broń Boże nie żąda, aby słuchacz dukał nad jakimś muzycznym Baedeckerem po „Damach i huzarach". Muzyka wyraża sytuacje i ludzi sama, we własnym zarządzie, rytmem, barwą i nastrojem. Nie przerzuca na słuchacza pracy i odpowiedzialności, jak to bywa przy czystej technice motywów przewodnich, gdzie słuchacz z motywami i ich przekształceniami ma kojarzyć pewne ściśle określone pojęcia i uczucia.

Niezawodnie przy bliższym zapoznaniu się z operą słuchacz zacznie sobie wyławiać pewne związki i skojarzenia, lecz będzie to jakby naddatek do pełnej ekspresji, jaką materiał dźwiękowy sam z siebie daje. W tym sensie mieści partytura mnogie ukryte pomysły i żarty, przy których kompozytor jakby sam do siebie się uśmiecha. Jest to wszakże światek dalszego planu. Na pierwszym mamy ilustrację tekstu przez wyrazistą muzykę, w której osobno nęci ucho doskonale brzmiąca a lekka instrumentacja. Wszystko to jest świeże, nalane z pełnego, ruchliwe i po polsku jowialne. Muzyka przystaje do sytuacyj i do figur, widowisko trzyma się mocno sceny. Tydzień Muzyki Polskiej przyniósł pierwszą polską operę komiczną, dzieło z którym możemy wszędzie się pokazać, bez obawy o fachowy werdykt.

Do wykonania dołożyli wszyscy możliwych starań i talentu. Dyrygował

dr. Zygmunt Latoszewski, reżyserię zgrabnie poprowadziła p. Janowska-Kopczyńska, artystka obyta po wielkich scenach niemieckich, aktorka wyborna i tak dobrze czująca teatr, jak nie często się zdarza między śpiewaczkami. Majora śpiewa p. Eugeniusz Maj, Rotmistrza p. A. Karpacki, kobiece role objęły pp. Marynowicz-Madejowa, Janowska, Gretal i Musielewska (Damy), oraz Fontanówna, Szabrańska i Bestani (trzy pokojówki), Grzegorza i Rembę wykonują pp. W. Szpingier i Gruszczyński. Dekoracje, kostiumy i grę świateł obmyślił nasz scenograf Zygmunt Szpingier z talentem i wyobraźnią sceniczną, która chyba nie ma dzisiaj w Polsce poważniejszej rywalki. Jego obrazy z reguły dostają „na wejście" oklaski, które mogłyby doprowadzić do żółtaczki niejedną zawistną primadonnę.

III

„STRASZNY DWÓR" W NOWEJ REDAKCJI I IN EXTENSO

Drugim w zakresie opery ważnym wydarzeniem poznańskiego Tygodnia Muzyki Polskiej była „prapremiera" „Strasznego Dworu". Myślę, że można ją tak nazwać, ponieważ przyniosła nietylko tekst poprawny w muzyce i w słowie, zestawiony przez osobny komitet z najprzeróżniejszych „disiecta membra", jak rękopisy Moniuszki, przepisywane partytury i ich urywki itd., ale tekst ten był wykonany w całości, bez żadnych „vide". Z tej ostatniej przyczyny ryzykuję twierdzenie, iż „Straszny Dwór" był teraz wykonany po raz pierwszy in extenso, mam bowiem silne podejrzenie, czy na premierze dostali słuchacze warszawscy w r. 1865 wszystko to, co Moniuszko w partyturze, a Chęciński w tekście był zamieścił. Chęciński zwłaszcza, praktyk sceniczny nie byle jaki, mógł był już na próbach zauważyć, co jest niezbędne, a co grozi dłużyzną albo poprostu nudą, gdyż zatrzymuje w miejscu leniwy i tak bieg akcji. A jeśli zauważył, to napewno zrobił co się dało, aby dłużyznę skreślić.

Czy wówczas było tak, czy inaczej, to domysł na marginesie, który nasunął się również autorom dzisiejszej kompletnej edycji „Strasznego Dworu", jak to z przedmowy wynika. W każdym razie jest pewnym, że dzisiaj „Straszny Dwór" nie będzie mógł być przedstawiany w tekście całkowitym. Byłby za długi i miejscami nudny. Dzieło teatralne podlega prawom rampy, od których niema żadnej apelacji, bo prawa te w pewnym sensie stanowi słuchacz, którego trzeba zająć i przykuć do sceny. „Publiczność ma zawsze rację" — mawiał taki majster teatru jak Stanisławskij, nie myśląc może o tym, iż powtarza zasadę każdego rozumnego kupiectwa, które wie, że „klient ma zawsze słuszność". A tak na scenie, jak i w sklepie, smutne bywają następstwa upierania się kupca przy swoim poglądzie. Publiczność, której nie przyznano racji, że coś jest nudne, nie będzie wdawała się w spory, ale poprostu nie przyjdzie. A wiadomo, że teatr składa się z trzech czynników: z dzieła, z wykonania i z publiczności. A także z kasy...

Myślę więc, że „Straszny Dwór" wróci mniejwięcej do takiego kształtu, jaki mu nadała praktyka sceniczna lat z górą sześćdziesięciu. Co naj-

wyżej otworzy się „vide" w zespołach, które w przedłużeniu brzmią według mnie świetniej i mocniejsze wrażenie zostawiają, niż przy obcięciach. Natomiast aryjki solowe i dueciki (Hanna i Damazy) zasługują na powrót do biblioteki. Wróciłbym również do tego zakończenia, jakie nieraz już na scenie się utarło, tj. że operę zamyka nie żartobliwa powtórka „motywu bezżeństwa" („Vivat semper wolny stan!"), lecz mazur, który jest o wiele mocniejszą kropką po ostatnich słowach. Jest takim zwłaszcza teraz, gdy go się nietylko tańczy, ale i śpiewa, bo partia chóralna została mu zwrócona.

Z tej okazji trzebaby zanieść do panów reżyserów usilną prośbę, aby zapomnieli o baletowej tradycji tego mazura, która ciąży nad nim tak samo, jak nad nieśmiertelnym mazurem z „Halki" i umniejsza go o świetny efekt. Mam na myśli utarty szablon, iż tańczą tylko pary baletowe, podczas gdy chór, soliści i statysteria patrzy się, jak na widowisko. Oba te tańce aż się proszą, aby wciągnąć w nie wszystko co żyje. Oczywiście nie odrazu, lecz w miarę jak muzyka się rozwija i nogi zaczynają drygać. Mogłyby tworzyć się zrazu luźne pary, potem grupki, potem koła i kółka, aż przy ostatniej powtórce cała scena byłaby jednym kotłowiskiem robronów, kubraczków, kontuszów i kolorowych butów.

Dzwoniłem na to nabożeństwo już nieraz, ale dzwoniłem głuchym uszom. Nikt nie uwierzy, jaką jest moc szablonu, oraz nieruchawość tego, co u nas nazywa się reżyserią operową, a najczęściej jest tym, co w prawdziwym teatrze odpowiada inspicjenturze conajwyżej... Aby dać jeszcze jeden mały przykład: trzeba było dopiero zrewidowanego wydania „Strasznego Dworu", aby zniknął z arii kurantowej głupawy frazes, przez jakiegoś niepoczytalnego Stefana kiedyś tam wtrącony: „I znowu gra...", gdy kurant powraca po pierwszej strofce. W oryginale nigdy go nie było. Nie pomogły żadne perswazje, ani w Warszawie, ani tutaj w Poznaniu. Tak samo, jak w polonezie Miecznika aż do obecnej „rewizji" pozostał idiotyczny poprostu zamęt, wywołany przez to, że śpiewacy kombinowali sobie pokaleczony przez cenzurę tekst warszawski z tekstem oryginalnym, jaki śpiewano zawsze np. we Lwowie. I nikomu to nie szkodziło...

Teraz mamy na koniec i tekst i muzykę taką, jaka dała się najwierniej z istniejącego materiału odtworzyć. Przeciętny widz nie pochwyci może drobnych retuszów, lecz rzecz jasna, że nie o to idzie. Spełniliśmy w obec Moniuszki obowiązek wdzięczności i pietyzmu, spłaciliśmy dług, który już nazbyt długo był zalegał. Wielka to zasługa tych, którzy żmudną pracę podjęli i z ogromnym nakładem trudu jej dokonali, pod redaktorską batutą niezmiernie w tem zasłużonego prof. Kazimierza Sikorskiego.

*

Wykonanie tej „prapremiery" uwydatniło energię i pracowitość, jakiej dokłada nasza opera do swoich przedstawień. Dr. Latoszewski podciągnął silnie tempa — rzecz już z samych teatralnych względów konieczna, aby przez muzykę dopomóc akcji do żywszego ruchu, którego sama w sobie ma niewiele. Wykonawcy przyłożyli się ze wszystkich sił do swego zadania. Są nimi pp.: Dudicz-Latoszewska (Hanna), Szabrańska (Jadwiga), Janowska-Kopczyńska (Cześnikowa), Woliński (Stefan), Urbanowicz i Cirin

(dwaj Zbigniewi), Karpacki i Zygmański (dublują Macieja), Maj (Miecznik), Szpingier (Skołuba) i Jabłoński (Pan Damazy). Co do reżyserii, to uważam, iż obecnie należałoby w ogóle zestawić jakiś „Regiebuch", w którym fachowo i pomysłowo zebranoby wszystko, co musi składać się na obrazek dawnego obyczaju, jaki przedstawia sobą ta wzruszająca sielanka rycerska. Byłaby to ciekawa praca dla wybitnego, ale obdarzonego zmysłem muzycznym reżysera dramatu, więc w naszych stosunkach przede wszystkim dla Teofila Trzcińskiego lub Leona Schillera. Wart jest tego „Straszny Dwór", a teraz potrzebowałby takiego podręcznika bardziej niż kiedykolwiek, gdy ma udać się w podróż po scenach zagranicznych, które o niego się upominają po sukcesie „Halki". Z tej samej przyczyny byłbym za tym, aby zastanowiono się, czy nie dodrukować jeszcze do partytury i do wyciągu fortepianowego jakich karteczek z zaznaczeniem tych „vide", jakie nam przyniosła sceniczna praktyka. Lepiej, abyśmy cudzoziemcom sami doradzili skróty, niż gdyby mieli przedsiębrać je własnym piórem, bo bez skrótów się nie obejdzie.

Dekoracje obmyślił Z. Szpingier artystycznie. Wolałbym tylko, aby sam straszny dwór nie był strasznym pałacem. Sala jest na mój smak nazbyt wspaniała: wysoka, ze schodami na piętro, ani trochę nie przytulna. Bywały dwory wielkie, nie tylko dworki (takie, jakim jest chociażby dworek Stefana i Zbigniewa), lecz zawsze były to dwory, od pałaców magnackich różne. Takim jest dwór Miecznika, także i... muzycznie. Już raczej na pałac zakrawa w „Halce" dom Stolnika, ale też wstępny polonez zrobił Moniuszko naprawdę jaśnie wielmożnym, a już barokowo-jezuicka, porządnie nadęta oracja Stolnika („O, mościwi mi panowie!") jest nieporównanie bardziej magnacka, niż skromniejszy o wiele polonez Miecznika w „Strasznym Dworze". Gdyby Moniuszko widział w dworze Chęcińskiego pałac, napisałby — jak myślę — muzykę bardziej pompatyczną i zawiesistą. A że inscenizacja winna rodzić się z ducha muzyki, przeto wniosek jest jasny.

Brakowało mi też w prologu wschodzącego słońca, które gra blaskiem po pancerzach i hełmach. Szła z góry, od sznurowni, jakaś poświata, ale to zamało. Pamiętam, jak w Warszawie (dawno temu!) grupowały się i ruszały skrzydlate sylwetki na tle krwawych promieni, przybiegających od tła, z tyłu. Był to obraz, jaki skomponowałby może Brandt, gdyby był dekoratorem. A trudności z tym wielkich przecież nie ma.

Witold Noskowski

IV

DWIE WYSTAWY MUZYCZNE W POZNANIU

Skończył się Tydzień Muzyki Polskiej w Poznaniu, ale dwie wystawy muzyczne, specjalnie z racji naszego pierwszego „festivalu" zorganizowane, jeszcze trwają. Mimo tak bardzo odrębnego od dotychczasowych gatunków ekspozycyjnych — obie przyciągają znaczne ilości widzów, którzy z całą pewnością raz pierwszy podobną wystawę oglądają i nadziwić się nie mogą, że „nuty" mają także swoją szeroką przeszłość i archiwalne znaczenie. Bodaj

iż są to pierwsze na znaczniejszą skalę urządzone wystawy w Poznaniu z tego zakresu. Mają wady ale i zalety. Najważniejszą chyba z nich jest ta, że wreszcie przełamano urojone trudności i dano precedens do przyszłych wysiłków w tym kierunku. Okazało się, iż prywatne zbiory, nie mające zresztą żadnej pretensji do pozostawania „zbiorami" — ot, poprostu garstka papierów i wyblakłych fotografii po ojcu, dziadku, czy dalszych krewnych — nadają się znakomicie do zasilenia zbiorowej wystawy. Jasną rzeczą jest, iż element miejscowy, a więc wielkopolski, stoi w tych wysiłkach wystawowych na pierwszym miejscu. Przecież zbierano w Poznaniu i w najbliższej jego okolicy, więc pamiątek po muzykach z Wielkopolski uzbierało się mnóstwo, a jak bardzo są interesujące — niech się czytelnicy sami przekonają z mego pobieżnego obejścia wystawy z notatnikiem w ręku.

Pierwszy bodaj raz zawitał do Poznania Edward Wrocki z Warszawy. Od czasu do czasu dochodziły nas słuchy, że fenomenalne zbiory jakiegoś nieznanego nam bliżej amatora „gniją" w piwnicach. To artykuł w gazecie, czy tygodniku, to znów dziwnym stylem napisana broszurka w opracowaniu właściciela. Podnoszono alarm a myśmy o istocie rzeczy nic nie wiedzieli. Jakież są w rezultacie owe zbiory Edwarda Wrockiego? Czy stos śmieci, czy góry archiwalnego złota? Czemu Państwo się nimi nie zajęło, jeśli rzeczywiście są tak wartościowe, co podnoszą autorzy dytyrambicznych artykułów na ich temat. Zapewne prawda leży we środku, ale dalsze rozważania są na razie nie na miejscu, skoro cząstkę, jak zapewnia właściciel: minimalną, możemy oglądać w westibulu Wielkiego Teatru w Poznaniu na pierwszym piętrze. Zaczęło się od tego, że podczas uroczystego otwarcia naszego Tygodnia Muzyki Polskiej miano odsłonić popiersie Karola Kurpińskiego, rzeźbione dłutem utalentowanego artysty tutejszego, Marcina Rożka, fundowane zaś przez... Muzyczne Towarzystwo Kolejarzy w naszym mieście. Ci dzielni ludzie postanowili uczcić w sobie dostępny sposób znakomitego twórcę opery polskiej, rodem z Wielkopolski. Popiersie zamówili, zapłacili, do teatru przywieźli i oddali w ręce gospodarza czyli zarządu miasta. Przypadkiem tak się złożyło, iż sekretarz naszej opery bawił w stolicy po jakieś materiały nutowe i tam miał okazję poznać Wrockiego, który zaofiarował się przywieźć własne eksponaty, tyczące wyłącznie osoby Karola Kurpińskiego. I oto tak powstała wystawa, osobie autora „Dwóch chatek" całkowicie poświęcona. Warto ją obejrzeć i z wielkim też zainteresowaniem czynili to ci wszyscy, którzy dotychczas, podczas przerw w przedstawieniu operowym czy na koncercie, chodzili gromadkami i plotkowali na rozmaite tematy.

Całość wystawy Kurpińskiego podzielono na dziesięć oddziałów: podobizny, rękopisy, utwory drukowane, opracowania utworów Kurpińskiego, muzyka kościelna, muzyczno - literacka działalność, libretta, literatura o Kurpińskim, utwory ku jego czci, wreszcie rozliczne varia.

Szczegółowy katalog, drukowany nakładem komitetu Tygodnia, poucza zwiedzających o wszystkich pamiątkach w wyczerpujący sposób. Oczywiście, nie będę tu wyliczał przedmiotów jak to się zawsze pisze: najważniejszych, wszystkie bowiem są jednakowo cenne i składają się zgodnie na dość wyraźny wizerunek Karola Kurpińskiego. Dobrze się stało, iż Wrocki użyczył fragmentów swoich zbiorów na ten wzniosły cel. Taką akcję nazwałbym żywą — lepiej bowiem świadczy o bogactwie zbiorów, niż płaczliwe głosy

zachwyconych dziennikarzy - amatorów. Jaknajwięcej wystaw — a może losy archiwum Wrockiego poprawią się wydatnie. Trzeba się tylko do nich zabrać fachowo, nie po dyletancku. A pod adresem Edwarda Wrockiego chciałbym wnieść tylko jedno: niech zechce opracować rzeczowy katalog, którego, — jak bodaj z ust samego właściciela słyszałem, — jeszcze wspaniałe zbiory (70 tysięcy okazów!) dotąd nie posiadają.

*

Druga wystawa jest typową improwizacją na ten temat. Rozczulającą nawet serdecznie. Oto niestrudzony kustosz Muzeum Miejskiego, dr. Bożena Stelmachowska, etnografka z zamiłowania, badaczka kultury duchowej i materialnej ludu, powzięła szczęśliwą myśl urządzenia w czasie Tygodnia specjalnej wystawy muzycznej. Nikt nie wiedział z początku, coby też taka wystawa mogła zawierać. Muzeum posiadało wprawdzie w swych zbiorach to i owo z dziedziny muzycznej, jednakże amatorzy i „homines privatissimi" obiecywali telefonicznie i listownie oddać swe przygodne szpargały na użytek Muzeum. Walnie przyczynił się do zebrania eksponatów „Dział kultury i sztuki" w Kurierze Poznańskim, redagowany od kilkunastu lat z takim zapałem i fachowością przez Witolda Noskowskiego. Wystarczyło podać tam „apel" i oto co dnia kancelaria Muzeum zaczęła otrzymywać stosy książek, nut, zabytków, fotografii i rozmaitości mniej lub więcej z muzyką związanych. Pani Kustosz zacierała ręce i szukała miejsca w salach muzeum, by to wszystko jako tako pomieścić. Wiadomo, że co nagle — nie zawsze bywa po diable. Ostatni tydzień przed otwarciem Wystawy był tygodniem solidnej pracy, nawet w godzinach grubo pozabiurowych. Zmobilizowano wszystkie roczniki gablot i ramek po bogatym zbiorze muzealnej grafiki, no i wreszcie interesująca wystawa została otwarta.

„Qui cantat — bis orat"; słusznie tedy pojechał wysłannik Muzeum do cudnego klasztoru Ojców Benedyktynów w Lubiniu pod Kościanem, by z przebogatej biblioteki przywieść do Poznania rozliczne mszały i graduały, począwszy od XV wieku. Porozkładano je w niskich gablotkach pod ścianami, w chronologicznym porządku, otwarto na stronach z szacownymi „grafikami" lub co bardziej ciekawymi nutami. Każdy mszał ma swój karteluszek ze szczegółowym objaśnieniem. Katalogu bowiem już by siła ludzka nie zdołała wydrukować na czas. Przecież jeszcze w dniu otwarcia wystawy nadesłano tekę pamiątek po księdzu Józefie Surzyńskim! Jakżeby tu z nich nie skorzystać w sposób najbardziej skwapliwy; postać to bowiem imponująca na niwie muzycznej wczorajszej Wielkopolski.

Przed serią mszałów leży kawałek starego pergaminu, ze wszystkimi ingrediencjami szacownego zabytku; jest to rzymski brewiarz z neumatycznymi nutami. Ponoć aż z XII wieku. A obok kartka z tekstem „Bogurodzicy", równie zżółkła i zabytkowa. Za szeregiem mszałów leżą dwa tomiki niewielkich rozmiarów: „Lamentationes Jeremiae Prophetae" Wacława z Szamotuł, drukowane w Krakowie, roku Pańskiego 1533 — na dziesięć lat po słynnym dziele Kopernika, który wstrzymał słońce, ruszył ziemię. A tu znów głos chóralny „Sacrae cantiones" Orlanda di Lasso, druk monachijski z roku 1582, zaraz po wydaniu widocznie zakupiony do zbiorów jakiegoś kantora przy poznańskiej kolegiacie Marii Magdaleny.

A oto dwie płaskie, obszerne gabloty, pełne niezwykle cennych zabytków; msze, litanie, motety, Veni Creator, to znowu Missa solemnis, nieszpory, „Bonum certamen" na chóry mieszane i orkiestrę, przeważnie z dwojga skrzypiec, klarnetów, rogów i „fundamentu" basowego złożoną. Wszystkie utwory pióra Wojciecha („Adalberta") Dankowskiego, o którym tak jeszcze niedawno nic słychać w muzyce polskiej nie było. Dopiero Henryk Opieński, za swego pobytu w Poznaniu, zainteresował się owym epigonem Mannheimczyków i jedną z niezliczonych symfonii na dzisiejszą orkiestrę symfoniczną zrekonstruował. Obok dzieł Dankowskiego leżą, dopiero z pyłu archiwalnego wytrzepane utwory Wańskiego (Symfonia), Jacka Szczurowskiego — Jezuity (Litania), msze Pokornego i Polickiego. A oto głosy instrumentalne nastrojowego „Requiem" Es-moll, pióra Kozłowskiego; pisane w Petersburgu na śmierć króla Stanisława Augusta. Bogactwa, o jakich się nie słyszało nawet w dość zakonspirowanym gronie muzykologów — tych młodszych oczywiście.

W oszklonych „wachlarzach" zamknięto mnóstwo wydawnictw Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego, to znów zasłużonego mecenasa poznańskiego śpiewactwa — Barwickiego; nakłady księgarni Cybulskiego.

W osobnej gablocie zgromadzono szereg „kurpińscianów", obok jakieś nieznane w Europie utwory Anny Suszczyńskiej, polsko-amerykańskiej pianistki o dość obiecującym i na dzisiejsze czasy atrakcyjnym tytule „Czemu?". Tu znów gablota pełna pianistycznych kompozycji Alfonsa Szczerbińskiego, całkiem dziś poza rodzinnym gronem nieznanego muzyka. W oszklonej szafce potężna rozmiarami partytura wielkiej kantaty z orkiestrą „Pieśń o ziemi naszej" Bolesława Dębińskiego, pisana w roku 1879, obok szeregu innych kompozycji chóralnych twórcy ówczesnego ruchu śpiewackiego w Poznaniu, o podkładzie wysoce patriotycznym. A polskie pieśni bywały niebezpiecznym „dynamitem", skoro poznańskie Towarzystwo Muzyczne musiało płacić kary niemieckiej policji za śpiewanie i granie zakazanych melodii w ogrodzie „San Domingo" w pobliżu Warty. Świadczą o tym dokumenty z archiwum tegoż Towarzystwa wydobyte a wystawione dziś w oddzielnej szafce.

A ludzie żyjący? Długi ich szereg otwiera mistrz Feliks Nowowiejski z pokaźną ilością rękopiśmiennych partytur, od „Legendy Bałtyku", przez wszystkie dziewięć „Symfonii organowych" po niedawno skomponowaną „Missa pro pace" i jeszcze niemal od świeżego atramentu wilgotną nową a jakże świetną instrumentację symfoniczną „Ojczyzny". Duży portret w mundurze szambelana Jego Świątobliwości przypomina niezwykłe zasługi Nowowiejskiego dla muzyki kościelnej. Tuż obok spoczywają rękopisy księdza dr. Wacława Gieburowskiego, Lucjana Kamieńskiego, Stefana Poradowskiego, Władysława Raczkowskiego, nie mówiąc o „Świętym Franciszku" ze „Słopiewni" Karola Szymanowskiego, będącym własnością zasłużonej śpiewaczki, Ludwiki Marek-Onyszkiewiczowej. Niezwykle ciekawa kartka z tatrzańskiego notatnika Mieczysława Karłowicza, na której zanotował autor „Odwiecznych Pieśni" sobie tylko „czytelną" pisaniną piosenkę góralską przy Wodogrzmotach. Rękopisy Zygmunta Noskowskiego, Roguskiego, Wallek-Walewskiego i tyle jeszcze innych rzeczy, mogących zbieracza muzykaliów o dreszcze przyprawić.

W osobnym pokoju prawie setka... wszelakich instrumentów muzycznych, od starego fisharmonium począwszy, po harfę i gęśliki podhalańskie. Są tu dudy wielkopolskie i góralskie, są „seliniejakie" dzwonki pasterskie, piszczałki z Polesia, Podhala i Pomorza. Trębity i stare skrzypce, jugosłowiańskie „gusle" i dziwaczne bandury kozackie, flet-laska z 1750 roku, rogi sygnałowe i Bóg wie, jakie jeszcze inne rarytasy instrumentalne. A wszystko jest własnością mieszkańca Poznania, p. Szulca, który namiętności zbierania instrumentów muzycznych z zapałem się od lat szeregu oddaje, mimo, że nic o nim dotąd fachowi muzycy poznańscy nie słyszeli.

Tak oto wystąpiło Muzeum Miejskie z arcyciekawą wystawą muzyczną na pierwszy polski Tydzień. Precedens do dalszych, bardziej już systematycznych wystaw otwarty. Tylko teraz trzeba je planowo urządzać. Już się o to nasi spece postarają.

Jerzy Korab.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Sezon muzyczny w stolicy rozpoczęła sensacyjna i poprzedzona szeregiem sprzecznych komentarzy premiera „Harnasiów" Szymanowskiego w Teatrze Wielkim. Trudności zmontowania tegorocznego sezonu operowego budziły uzasadnione obawy, iż owo tak długo oczekiwane warszawskie wystawienie arcydzieła Szymanowskiego nie będzie odpowiadało wymogom, jakie w tym wypadku można i powinno się stawiać, iż długotrwałe zachwaszczenie warunków pracy w Operze stołecznej w połączeniu ze specjalnie niepomyślnymi okolicznościami, z którymi musiała się porać nowa dyrekcja (brak orkiestry, stworzony *ad hoc* chór, zdekompletowania baletu itd.) nie pozwolą na należyte przygotowanie dzieła, staną się jeszcze jedną i dotkliwą kompromitacją, koronującą kompromitacje dotychczasowe. Trzeba jednak przyznać, iż w wypadku „Harnasiów" obawy te się okazały nieuzasadnione. Wprawdzie nie otrzymaliśmy przedstawienia idealnego, wprawdzie ujęciu baletowemu lub dekoracyjnemu można to i owo wytknąć, w każdym jednak razie nie można było zarzucić dziełu nowej dyrekcji ani braku pietyzmu ani niestaranności w wystawieniu baletu Szymanowskiego. Najmniej udana była być może właśnie strona baletowa. Poza rolą narzeczonej, mającą szereg bardzo ładnie pomyślanych momentów i prześlicznie odtańczoną przez Barbarę *Karczmarewiczównę,* moment choreograficzny był raczej upośledzony w warszawskich „Harnasiach". Nie było ani efektownych tańców solowych (nawet góralska choreografia harnasi, naogół przecież już nieźle w naszych teatrach wykonywana, była dosyć blada i robiła wrażenie celowo niepopisowej) ani zwłaszcza choreograficznego skomponowania zespołów. Pod tym względem daleko byliśmy od interpretacji hamburskiej, gdzie cała muzyka Szymanowskiego z najdrobniejszymi szczegółami, ze wszystkimi jej kapryśnymi odchyleniami, z całą misterną tkanką polifoniczną, miała najściślejszy i niezmiernie plastyczny odpowiednik w układzie zespołów tanecznych. Warszawskie ujęcie było raczej pantomimiczne, na pierwszy plan wysunęło się *odegranie* akcji baletu,

jej *odtańczenie* spełniało rolę podrzędną, zwłaszcza w drugiej scenie. Z punktu widzenia realizmu akcji dosyć bezradne pląsanie, a niekiedy poprostu tłoczenie się w izbie weselnej bliższe jest prawdy i naturalniejsze niż precyzyjne rozplanowywanie grup tanecznych, jakie widzieliśmy w Hamburgu, ale czasami raził jednak brak bezpośredniego związku pomiędzy ruchami tańczących a linią melodyczną partytury.

Zato w tym ujęciu druga scena zyskała na życiu, zwłaszcza iż odegrana była naprawdę z zapałem i przejęciem się, tworząc obraz porywający i przykuwający uwagę. Z drugiej jednak strony ów realizm interpretacji i dbałość o zachowanie ścisłej etnograficznie obrzędowości (nie tak jednak ścisłej jak w interpretacji poznańskiej) stały w pewnej sprzeczności z silną tendencją do stylizacji, jaka cechowała pierwszy obraz a zwłaszcza stroje. Stroje te, pomysłu Stryjeńskiej, szły w stylizacji bardzo daleko, zwłaszcza kostiumy „Harnasiów", wyglądały jednak bardzo barwnie i efektownie i w pierwszym obrazie dobrze harmonizowały z bardzo nierealistycznie potraktowaną inscenizacją. O wiele słabiej wypadły dekoracje.

Największą niespodziankę sprawiły „Harnasie" pod względem muzycznym. Jeśli się weźmie pod uwagę, że przedstawienie było przygotowane ze świeżo, dokompletowywaną orkiestrą i zupełnie nowym jeszcze chórem, nawet te niedociągnięcia, które się da wytknąć, nie mogą zmącić bardzo dodatniego wrażenia, jakie to wykonanie wywierało. Ustępowało ono oczywiście wykonaniu orkiestry radiowej, dotąd bezkonkurencyjnemu, ale mimo to stało na wysokim poziomie; zwłaszcza świetnie wypadła strona wokalna: chóry lub doskonale utrzymane w charakterze śpiewy pijaków. Takie przygotowanie strony muzycznej w tak krótkim czasie jest wielką zasługą *Dołżyckiego.* Jest w tym tylko jeden zgrzyt, tym dotkliwszy, iż nie tłumaczący się wcale ubocznymi warunkami. Zupełnie niepotrzebnie na końcu, już po zasunięciu kurtyny, powtórzono pierwszy temat „Harnasiów". Tworzy to wprawdzie nastrojowy akompaniament do stopniowo zapalających się świateł, ale osłabia wrażenie, jakie wywiera prawdziwe zakończenie. Temat ten zarówno w linii melodyjnej jak w barwie jest mniej „eteryczny" od melodii śpiewanej przez głos na końcu ostatniego obrazu. Nie tylko więc nie potęguje nastroju nierealności, lecz raczej go rozprasza. A zresztą zupełnie niezależnie od tego, czy pomysł jest sam w sobie udany czy nie, stanowi zupełnie niedozwolone poprawianie Szymanowskiego. Niebezpieczny precedens dał już Hamburg, gdzie partię tenorową powierzono obojowi. Tam jednak zmiana dotyczyła jedynie elementu barwy, warszawski zaś „dodatek" idzie znacznie dalej, radykalnie zmieniając plan, linię i równowagę ostatnich taktów „Harnasiów".

Poprzedziła „Harnasie' nowa inscenizacja „Verbum Nobile", przedstawienie naogół o wiele mniej udane od „Harnasiów", ale również nie tak złe, jak zapowiadali pesymiści. Wykonawcy przeważnie młodzi: urocza *Kostrzewska, Poreda, Kowalski* — czuli się skrępowani wokalnie i aktorsko, ale z drugiej strony wnieśli trochę uroku młodości, zwłaszcza iż czuć w ich interpretacji rzetelny wysiłek, staranność i talent. Raziły natomiast usterki stylistyczne w ogólnym ujęciu opery, zbyt przesubtelnionym w tempach i akcentach dynamicznych, dalekim od moniuszkowskiej prostoty.

Druga natomiast premiera w Teatrze Wielkim operetka „Książę Szirasu" okazała się prawdziwym skandalem. Nie tylko, że operetka, że profanacja, że kompromitacja i t. d. i t. d., ale również dla tego, że jest nawet jak na operetkę potwornie nudna a jeszcze nudniej i przeraźliwie szablonowo wyinscenizowana. Taka operetka w żadnym razie nie będzie atrakcją nawet dla naszej niewybrednej publiczności, nie stanie się źródłem dochodów, mających zapełnić deficyt „Harnasiów", — a więc tym samym upada jedyna (wątpliwej zresztą natury) racja trwania tego „księcia Szmirasu", jak się go teraz potocznie nazywa, na scenie Teatru Wielkiego.

Po za tym okres sprawozdawczy nie miał zbyt sensacyjnych wydarzeń. W Filharmonii sezon rozpoczął się dość szaro. Dyrygowali *Bierdiajew* i *Cooper*, obaj niezbyt dobrze usposobieni. Nie w zupełnie dobrej formie byli również soliści: *Petri, Münz* obaj świetni technicznie, ale grający tym razem bez przekonania. Wiolenczelista francuski *M. Maréchal* miał bardzo piękny ton, ale niezbyt czystą intonację.

Programy nie zawierały nic szczególnie sensacyjnego. Jako fakt dodatni podkreślić należy częste uwzględnianie muzyki polskiej. Dla zwolenników twórczości współczesnej wykonano „Chmiel" *Wiechowicza* i „Suitę orkiestrową" Czesława *Marka*, dla zachowawców — „Legendę o Borucie" *Maliszewskiego* i „Korsarza" *Rytla*.

Rozpoczęła swoją działalność nowa instytucja koncertowa. Sekcja Pomocy Młodym Muzykom będzie w tym roku urządzać w porozumieniu z Polskim Radiem koncerty w tk zw. Małej Filharmonii — czyli w Studio Polskiego Radia w YMCA, na których będą mogli występować młodzi muzycy polscy. Polskie Radio użyczyło na ten cel swoją orkiestrę. Jest to moment może najdodatniejszy, gdyż młodzi dyrygenci otrzymują w ten sposób świetny instrument, na którym mogą próbować własnych sił. Na koncercie inauguracyjnym usłyszeliśmy dwóch młodych kapelmistrzów: Sylwestra *Czosnowskiego* i T. *Wilczaka*, którzy wywarli zupełnie dobre wrażenie, dyrygując między innymi tak trudnymi utworami jak „Polonez" *Zarębskiego-Maklakiewicza* lub „Concertino" *Woytowicza*. Świeży dorobek kompozytorski reprezentował subtelny i skupiony fragment z „Oratorium" *W. Lutosławskiego*. Jako soliści wystąpili już u nas dosyć dobrze znani młodzi muzycy: *Nolier-Mazurkiewiczowa* i *Warpechowska, Grzybowski* i *Jarzębski*. Pomysł urządzania podobnych audycji jest bardzo szczęśliwy i zasługuje na jak największe poparcie.

W Konserwatorium sezon rozpoczął tradycyjnie H. *Sztompka* bardzo starannie przygotowanym recitalem chopinowskim. W tydzień później Doda *Conrad* zachwycił wszystkich równie wspaniałą, jak w zeszłym roku interpretacją schubertowskich pieśni (tym razem cykl „Die schöne Müllerin"), ale niespodzianie rozczarował w pieśniach Fauré i Debussyego, do wykonania których miał nieodpowiednie warunki głosowe.

Stow. Miłośników Dawn. Muzyki dało dwie audycje, na których poznaliśmy między inn. utwory z cyklu dawnych druków, odnalezionych przez Ochlewskiego — dwa „tria" Kleczyńskiego. Poza tym wykonano z utworów rzadko u nas grywanych śliczny septet *Beethovena* i tegoż „Sonatę" wiolonczelową w bardzo ładnej interpretacji Kazimierza i Marii *Wiłkomirskich*.

Na pierwszej audycji Tow. Muzyki Współczesnej wykonano „Sonatinę

klarnetową" *Milhaud'a*, utwór trochę zanadto epatujący ostrością brzmień, „Trio" na instrumenty dęte S. *Kisielewskiego* (1 raz), w którym uderzał właśnie brak ostrości i szorstkości tak typowych dla dawniejszych dzieł tego kompozytora, ładną „Fantaisie Rapsodique" T. *Szeligowskiego* (również pierwszy raz), prześliczne pieśni *Ravela* („5 histoires naturelles") i mniej interesujące pieśni *Chanlera*. Całość audycji ciekawa i utrzymana na dobrym poziomie wykonawczym.

Konstanty Régamey.

KATOWICE

Od czasu ostatniej korespondencji mojej — nie zaszło na naszym terenie nic, co zasługiwałoby na zanotowanie. Nie znaczy to jednak, aby śląskie sfery muzyczne nie czyniły przygotowań do nadchodzącej „kampanii" koncertowej. Towarzystwo muzyczne ma już ustalony program koncertów symfonicznych, z udziałem dyrygentów i solistów miejscowych oraz zamiejscowych. Czynione są również ostatnie przygotowania do mającego się odbyć w początkach listopada (6.XI. r. b.) konkursu zespołów kameralnych dętych, zapowiedzianego jeszcze w sezonie ubiegłym. Znaczna ilość uczestników zgłosiła już podobno swój udział.

Do zjawisk muzycznych o znaczeniu niecodziennym należała transmisja koncertu Paderewskiego z Lozanny. Imię Paderewskiego otoczone jest oddawna na Śląsku wyjątkowym kultem, — nic tedy dziwnego, że w ów wieczór niedzielny nie zabrakło chyba nikogo, ktoby przy głośniku nie wysłuchał w skupieniu kreacji najsławniejszego pianisty obu półkul.

Jakakolwiek analiza czy rozstrząsanie wykonania programu nie ma moim zdaniem żadnego celu. Przemówiła do nas legenda nietylko genialnego pianisty, lecz również wielkiego ducha i patrioty, związanego na zawsze z dziejami walki o chwałę imienia polskiego, o wolność narodu — walki, ukoronowanej wreszcie zwycięstwem, nie mającym bodaj precedensu w dziejach narodów. Z głośnika płynęły dźwięki, drgające na przemian patosem, lub brawurowym polotem, — by wreszcie ustąpić miejsca niewiarygodnej prostocie, która osiągnęła swój szczyt w przepięknie oddanym „Moment musical" Schuberta.

Tak mógł grać tylko Paderewski.

Głośniki zamilkły. Lecz pozostało na długo doznanie wzruszenia, które dotarło do najgłębszych tajników naszego odczucia muzycznego — i za które ślemy Wielkiemu Polakowi słowa z głębi serca płynącej wdzięczności.

Herbert Krzok.

TORUŃ

Konserwatorium Muz. P. T. M., główny ośrodek ruchu muzycznego Pomorza zaczęło nowy sezon ze zmienionym nieco personelem nauczycielskim. Pracować w nim przestali p.p. Guttry (dyrygent i teoria), Stefan (skrzypce) i Gadziński (kontrabas). Rekonstrukcja składu nauczycielskiego nie jest jeszcze ukończona. — Rok szkolny zaczął się jednak już na dobre i to pod do-

brymi auspicjami: przy wzrastającym wciąż zainteresowaniu się społeczeństwa tą uczelnią oraz coraz to mnożącej się liczbie uczniów.

Rozpoczął się również sezon koncertowy. Dodatnią jego stroną organizacyjną jest m. in. jego rozplanowanie na cały sezon naprzód, przez co usuwa się sporadyczność i przypadkowość, która cechowała nasz publiczny ruch koncertowy jeszcze tak niedawno temu. Publiczność z góry wie, czego ma oczekiwać muzyczny Toruń do czerwca przyszłego roku włącznie. I tak przewidziane są cztery poranki symfoniczne dla młodzieży szkolnej i instytucyj, w wykonaniu dyrygentów Z. Godlewskiej i A. Röslera z solistami J. Godlewską, Niemczykiem, Ed. Röslerem, J. Stefanem i Czekotowskim,— cztery publiczne wieczory symfoniczne również w wykonaniu orkiestry symfonicznej P. T. M. z udziałem uprzednio wymienionych solistów, pod dyrekcją Godlewskiej, Guttry'ego, Grabowskiego. Prócz tego przewiduje się cztery koncerty kameralne dla członków P. T. M. (transmitowane przez Radio), cztery koncerty solistów (przy współudziale „Ormuzu"), jedną audycję instrumetalno - wokalną w Niedzielę Palmową, wreszcie dwa Koncerty jubileuszowe: 50-lecia pracy kompozytorskiej toruńczyka Z. Moczyńskiego oraz 25-lecia pracy dyrygenckiej kapelmistrza toruńskiego kpt. Z. Grabowskiego. Projektowane są również jeszcze występy kilku innych solistów m. in. Colette Frantz oraz E. Bandrowskiej - Turskiej. — Ilościowo biorąc jest to więc program jak na nasze stosunki bardzo bogaty, o 50% bogatszy od zeszłorocznego. Postęp zatem jest i w tym kierunku widoczny.

Pierwszy tegoroczny Koncert symfoniczny orkiestry P. T. M. już się odbył. Dyrygowała Zofia Godlewska, jedyna dyrygentka polska, pozyskana na stałe dla Konserwatorium P. T. M. (kierownictwo orkiestry po L. Guttrym oraz klasą teorii). Solistką była Janina Godlewska (śpiew). W programie były: Rameau (suita baletowa „Les Indes Galantes"), Haydn (symfonia G dur, „wojskowa"), Mozart (uwertura do „Uprowadzenia z Seraju"), Moniuszko (Mazur z „Halki"), arie operowe Glucka, Moniuszki i pieśni Niewiadomskiego, Karłowicza i Młynarskiego. — Janina Godlewska pokazała głos nieduży, lecz piękny i czysty; pięknie wypadł repertuar pieśniarski przy świetnym akompaniamencie fortepianu (Z. Godlewska). Występ zyskał znaczny aplauz.

Zofia Godlewska okazała się dyrygentką wysoce utalentowaną, energiczną i muzykalną. W sumie wieczór był dobry i został bardzo przychylnie przez publiczność toruńską przyjęty.

*

Miasta pomorskie objeżdża trupa baletu Parnella. Jest to drugi już objazd po Pomorzu w przeciągu pół roku. Niestety i tym razem poziom artystyczny występów tej trupy jest niski. Szkoda to wielka, że tylko na takie imprezy skazana jest nasza prowincja, która ma tak mało sposobności stykania się z pełnowartościową sztuką żywą. Czy spraw tych nie winna wziąć w ręce jakaś organizacja względnie instytucja, która miałaby wpływ na dodatni rozwój życia artystycznego na prowincji i była współodpowiedzialna za jego poziom?

Leon Witkowski.

WILNO

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwie pierwsze audycje Klubu Muzycznego. Były to jedyne wydarzenia na „froncie muzycznym".
Na aducji w dn. 24-go września usłyszeliśmy trzy kwartety smyczkowe — Dobrzyńskiego, kolegi i rówieśnika Chopina, Beethovena op. 95 oraz bardzo rzadko w Wilnie grywany kwartet Debussy'ego.

Wykonawcy — pp. W. Ledóchowska, W. Rözlerowa, S. Frydman i A. Rözler, pierwszorzędnie wywiązali się z zadania, zwłaszcza w utworze autora „Peleasa i Melisandy". Najsłabiej wypadł kwartet Dobrzyńskiego, w którym ensemble chwilami był poważnie zagrożony. Frekwencja publiczności bardzo słaba, — być może doniosłe wypadki polityczne były tego powodem.

Następna audycja w dn. 6-go października była pierwszą próbą t. zw. wieczoru muzyczno - dyskusyjnego. Zarząd Klubu postanowił urządzić w nadchodzącym sezonie kombinowane audycje, na program których będą się składać produkcje muzyczne oraz odczyty na tematy społeczno-kulturalne. Program pierwszego wieczoru zawierał muzykę hiszpańską w wykonaniu Arnolda Rözlera (wiolonczela) oraz odczyt znanego literata Jerzego Hulewicza p. t. „Organizacja kultury narodowej a Państwo".

Prelegent w sumiennie, chociaż nieco jednostronnie, opracowanym odczycie wykazał konieczność poddania spraw kultury w Polsce jednolitemu kierownictwu, któreby umożliwiło „rozprowadzenie" — jeśli się można tak wyrazić — dóbr kulturalnych w bardziej istotny, niż dotychczas, sposób. W dyskusji zabierali głos pp. dr. Orda (literat), Z. Karpiński (reżyser Teatru Miejskiego), inż. Adolf, A. Michałowski (dziennikarz), S. Szpinalski (muzyk).

Oponenci „ośrodka dyspozycji", zwłaszcza p. Adolf, na poparcie swych wywodów przytaczali, jako przykład, „smutny los" kultury w Niemczech i Italii, nie mogąc zresztą bliżej wyjaśnić na czym konkretnie ten „upadek" polega. Na 300 rozesłanych imiennych zaproszeń odezwało się około... 30 osób (sic). Jest to niezbity fakt obojętności t. zw. sfer kulturalnych na najbardziej ważne w chwili obecnej zagadnienia, jedyny „totalizm", jakiemu hołduje znaczna część społeczeństwa „z cenzusem". Gdy się poruszy w prasie sprawę organizacji kultury, zaczyna się taki harmider, że zdawałoby się, iż zacni wilnianie nie śpią, nie jedzą i nie grają w brydża, tylko zamartwiają się, co by tu zrobić z tą sakramencką kulturą... Tymczasem, gdy się im da okazję podyskutować na ten właśnie temat, — nikogo nie ma.

Należy zanotować, jako fakt pozytywny, powstanie w Wilnie nowego pisma artystycznego p. t. „Comoedia". Na pochwałę zasługuje piękna szata zewnętrzna, chociaż, co w takim piśmie robią wątpliwej wartości dowcipy o... sutenerstwie, niewiadomo!

irma.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

WYDAWNICTWO

Ukazały się w druku Warjacje „Tydzień" na fortepian Marcelego Popławskiego (nagrodzone na konkursie T. W. M. P.).

W sztychu: partytura Uwertury A. Szałowskiego i układ na 2 fortepiany Koncertu fortepianowego W. Maliszewskiego.

Rozpisano głosy orkiestrowe do Suity Mazurków S. Kazury.

Ukazał się nowy katalog wydawnictw T. W. M. P. Aktualny katalog materjałów pisanych do wypożyczenia — ukaże się wkrótce.

W Wrocławiu ma być wystawiony „Straszny Dwór" na podstawie wydanego przez T. W. M. P. materjału.

Ukazał się 1-szy numer wznowionej „Gazetki Muzycznej" pod red. B. Rutkowskiego.

ORMUZ

W październiku odbyły się następujące objazdy koncertowe na prowincji:

na Pomorzu (12 miast) — I. Dubiska (skrz.), E. Bender (bas), S. Nadgryzowski (akomp.);

w Piotrkowie, Zgierzu, Łodzi, Wilnie, Grodnie, Łomży i Ostrołęce — J. Hupertowa (m.-sopr.) i W. Małcużyński (fort.);

w Lubelszczyźnie połudn. (6 miast) — J. Draże (skrz.), M. Zabejda-Sumicki (tenor), H. Ekierówna (akomp.);

w Lubelszczyźnie półn. (4 miasta) — J. Zwidrynówna (sopr.), T. Kowalski (wiol.), K. Bogacka (akomp.);

w Radomiu — A. Szlemińska (sopr.), A. Michałowski (bas), N. Hornowska (akomp.);

w Grodnie — M. Bilińska (fort.) i W. Niemczyk (skrz.);

w Płocku i Gostyninie — A. Szlemińska (sopr.) i L. Miklaszewski (fortep.);

w Skierniewicach odbył się 1-y koncert symfoniczny, pośw. twórczości Beethovena w wykonaniu Ork. Symf. 18 p. p. pod dyr. por. K. Wójcika i S. Janiszewskiego z udziałem W. Małcużyńskiego (Koncert Es).

W Warszawie, oprócz licznych audycyj w szkołach, ORMUZ zorganizował dla młodzieży szkolnej 3 recitale chopinowskie w Filharmonii w wykonaniu W. Małcużyńskiego; słowo wstępne wygłosili: W. Hulewicz i B. Rutkowski. W ramach Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka odbyła się audycja „dla dzieci", której program i wykonanie przygotował ORMUZ.

Z STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

W październiku odbyły się 2 pierwsze audycje na których wykonano: J. Kleczyńskiego (1756—1828): 2. Tria smyczkowe z op. 4 (1-e wykonanie z dawnych druków odnalezionych zagranicą przez T. Ochlewskiego); Mozarta: Trio fortep. C; Beethovena: Septet i Sonatę wiolonczelową A; Schuberta: Trio fortep. B; pieśni Haydna, Fliesa, Beethovena, Schuberta, Schumanna. Wykonawcami byli: M. Wiłkomirska (fortep.), W. Niemczyk (skrz.), K. Wiłkomirski (wiol.), M. Zabejda-Sumicki (tenor), Zespół Kameralny i S. Nadgryzowski (akomp.).

KRONIKA

POLSKA

Warszawa

Dnia 17 października zakończył życie w Warszawie sławny pianista polski Aleksander *Michałowski.* Uroczysty pogrzeb odbył się 21 października o g. 11 w kościele Św. Krzyża, skąd przeniesiono zwłoki na cmentarz powązkowski.

*

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zawiadamia, iż termin nadsyłania utworów do rozpatrzenia przez Komisję Kwalifikacyjną Towarzystwa celem przedstawienia ich *Międzynarodowemu Jury Festivalu Warszawskiego* (kwiecień 1939) upływa z dniem 20 listopada br. Nadsyłać należy pod adresem Pol. Tow. Muz. Współcz. (Sienkiewicza 8) utwory symfoniczne na wielką i małą orkiestrę, na mały chór à capella lub z małą orkiestrą, oraz kameralne i solowe — *wyłącznie o charakterze nowoczesnym.*

Kompozytorzy proszeni są o zaznaczenie na partyturach dokładnego czasu trwania utworów oraz o załączenie kwoty 3 zł. na koszta ewentualnego zwrotu.

*

Polskie Tow. Muzyki Współczesnej rozpoczęło sezon Koncertowy audycją 22 października, na której wykonano: Sonatinę klarnetową *Milhauda,* Trio na obój, klarnet i fagot *Kisielewskiego,* „Fantaisie Rapsodique" *Szeligowskiego,* pieśni *Ravela* i *Chanlera.*

*

6 października Polskie Radio nadało koncert poświęcony mało znanym utworom Karola *Szymanowskiego.* Wykonano: I Symfonię f-moll, dotąd raz jeden tylko graną publicznie w 1908 roku i dwie „muzyki sceniczne": „Mandragorę" (balet - pantomima do Molierowskiego „Mieszczanina szlachcicem") oraz muzykę do dramatu Micińskiego „Kniaź Patiomkin".

*

2 października odbyło się w Studio Polskiego Radia prawykonanie „Koncertu fortepianowego" Ryszarda *Mohaupta,* kompozytora niemieckiego, rozsławionego zwłaszcza swoją operą „Die Wirtin von Pinsk". Partię fortepianową Koncertu wykonał kompozytor.

*

25 października odbył się w sali tk. zw. „Małej Filharmonii" (w Polskiej Y. M. C. A.) inauguracyjny koncert symfoniczny *Sekcji Pomocy Młodym Muzykom.* W programie znalazły się utwory Paderewskiego, A. Wieniawskiego, Melcera, Karłowicza, Lefelda, Zarębskiego-Maklakiewicza, Lutosławskiego i Woytowicza. Jako wykonawcy wystąpili: H. Warpechowska i T. Nolier-Mazurkiewicz (śpiew), Z. Grzybowski (fortepian), St. Jarzębski (skrzypce), S. Czosnkowski i T. Wilczak (dyrekcja).

*

Doroczna nagroda muzyczna m. st. Warszawy podobnie jak i pozostałe nagrody będzie przyznawana na podstawie znowelizowanego statutu. W części odnoszącej się do nagrody muzycznej czytamy, że będzie ona przyznawana za: całokształt działalności muzycznej w zakresie kompozycji, wirtuozostwa, prowadzenia zespołów muzycznych, chóralnych, działalności pedagogicznej, albo za najwybitniejsze

dzieło muzyczne żyjącego kompozytora napisane w formie symfonii, opery, baletu lub innej kompozycji wykonanej publicznie lub wydanej drukiem w okresie ostatnich trzech lat przed dniem 1 sierpnia roku, w którym nagroda będzie przyznana.

Kandydatury do nagród zgłaszają członkowie sądu konkursowego oraz senaty szkół akademickich, P. A. L., instytucje i towarzystwa naukowe i artystyczne do dnia 15.10. roku, w którym nagroda będzie przyznawana.

Wysokość nagród m. st. Warszawy ustala corocznie Zarząd Miejski. W tym roku wynosić będzie każda z nagród 5 tys. zł.

*

Sekcja muzyczna *Tow. im. Karola Szymanowskiego* zwraca się z prośbą do wszystkich, posiadających jakiekolwiek rękopisy Karola Szymanowskiego, aby zechcieli zawiadomić o tym sekcję (Warszawa, Zielna 24, Wydział muzyczny Polsk. Radia. — prezes sekcji dyr. G. Fitelberg) — celem sporządzenia szczegółowego spisu manuskryptów genialnego kompozytora.

Brodnica

W Brodnicy nad Drwęcą powstało dzięki inicjatywie grupy miejscowych miłośników muzyki *Towarzystwo Muzyczne,* jako oddział Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego. Na zebraniu konstytucyjnym zapisało się na członków towarzystwa blisko siedemdziesiąt osób, co świadczy o znacznym zainteresowaniu prowincji sprawami muzycznymi. Celem Towarzystwa jest m. i. urządzanie sporadycznych koncertów siłami lokalnymi i pozamiejscowymi (Ormuz), a poza tym założenie stałej uczelni muzycznej w Brodnicy. Pierwszą imprezą był koncert Ormuzu z udziałem I. Dubiskiej, E. Bendera i S. Nadgryzowskiego.

Bydgoszcz

Z inicjatywy *Rady Artystyczno-Kulturalnej* wznowiono na terenie Bydgoszczy działalność *Towarzystwa Muzycznego.* Na zebraniu konstytucyjnym uchwalono statut i wybrano zarząd z inż. Piątkiewiczem na czele. 21 października na inauguracji Tow. odbył się koncert z udziałem prof. Józefa *Turczyńskiego.*

Kraków

Trumnę ze szczątkami śp. Karola Szymanowskiego, umieszczoną w grobach Zasłużonych na Skałce w Krakowie, złożono obecnie w kamiennym sarkofagu, wykonanym z białego kamienia szydłowieckiego. Sarkofag ufundowało z zebranych składek Towarzystwo im. K. Szymanowskiego w Warszawie. Poświęcenie sarkofagu odbędzie się w piątek 4 listopada, w dzień imienin Szymanowskiego. Część muzyczna uroczystości obejmie wykonanie fragmentu *à capella* ze „Stabat Mater", II część pierwszego kwartetu i 2 preludia fort. w przeróbce na orkiestrę. Przemówienie wygłosi ks. prof. Feicht.

Uroczystość będzie zdjęta na płytach przez Polskie Radio i nadana wieczorem tegoż dnia (wraz ze słowem wstępnym J. Iwaszkiewicza).

*

W październiku b. r. ukazał się w Krakowie pierwszy numer *Biuletynu Stowarzyszenia Młodych Muzyków,* pod red. dr. Wł. *Poźniaka.* Numer ten narazie ma charakter czysto informacyjny o pracach Stowarzyszenia i audycjach urządzanych przez nie, redakcja jednak zapowiada rozszerzenie treści następnych numerów.

*

Bolesław *Wallek-Walewski* objął dyrekcję konserwatorium Tow. Muzycznego w Krakowie.

Poznań

Poznańskie „Echo" pod batutą Władysława *Raczkowskiego* występowało na prowincji wielkopolskiej w Słupcy i w Wągrówcu. W programie była m. in. „Suita orawska" Kasserna, której pięknym wykonaniem „Echo" zdobyło sobie pierwsze miejsce na ogólnopolskich zawodach śpiewaczych w Gdańsku. Współudział w owych koncertach brały panie: Łucja *Młodziejowska* (fortepian), Halina *Raczkowska* i Emma *Szabrańska* (śpiew). Ostatnio „Echo" śpiewało na inauguracji akademickiego roku w Auli Uniwersytetu poznańskiego.

*

Nakładem *Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego* ukazały się w druku trzy nowe kompozycje chóralne. Są to nagrodzone utwory w ogólnopolskim konkursie muzycznym, urządzonym staraniem poznańskiego *Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego.* Pierwszą nagrodę uzyskał Bolesław *Wallek-Walewski* („Muzyka" do podhalańskich słów Jana Mazura — utwór bardzo trudny i efektowny) — drugą: dwie stylizowane piosenki podhalańskie St. *Rączki* („Owieczki" i „Kolęda"). Wszystkie trzy napisane są na chór męski a pierwszym ich wykonaniem zajmie się poznańskie „Echo" na specjalnym „góralskim" koncercie w grudniu b. r.

*

Dział krytyk muzycznych w *„Dzienniku Poznańskim"* objął po Tadeuszu Kassernie młody muzyk i muzykolog Roman *Padlewski.*

*

Feliks *Nowowiejski* ukończył ostatnio kompozycję dwóch utworów na duży chór mieszany pod tytułem *„Teka białowieska";* obecnie wybiera tekst do trzeciego utworu z tego cyklu.

Toruń

W Toruniu sezon koncertowy rozpoczął się w sali Dworu Artusa koncertem orkiestry Pomorskiego Tow. Muzycznego pod dyr. Zofii *Godlewskiej.*

*

Pomorski Związek Śpiewaczy rozpoczął prace nad zbieraniem materiałów odnoszących się do historii śpiewactwa na Pomorzu. Opracowuje je mgr. muzykol. Leon *Witkowski.*

Włocławek

Szkoła muzyki kościelnej, założona w roku ubiegłym i zatwierdzona przez Min. WR. i OP, ma typ średniej szkoły zawodowej dla organistów. Nauka trwa cztery lata. W tym roku utworzono przy szkole internat dla uczniów.

Muzyka polska i polscy muzycy zagranicą

W *Buenos-Aires* zostanie w tym roku odsłonięte popiersie *Chopina* i w związku z tym odbędzie się akademia muzyczna poświęcona Chopinowi. Patronat nad tymi uroczystościami objął argentyńsko-polski Instytut Kultury.

*

Kwartet polski (pp. Umińska, Jaworski, Szaleski i Adamska) z udziałem p. Wysockiej-Ochlewskiej wykonał na Drugim Europejskim *Festivalu muzyki Kameralnej* w *Trenczyńskich Cieplicach* (17 — 28 sierpnia) kwartet Fr. Lessla i kwintet Zarębskiego.

*

W *Amsterdamie* wykonano „Uwerturę" *R. Palestra* pod dyr. Neumarka.

*

4 listopada Nadia Boulanger będzie dyrygować w londyńskim BBC „Uwerturą" A. *Szałowskiego.*

*

Na jesieni b. r. zostaną wykonane w *Londynie* suita na orkiestrę smyczkową i kwartet Michała *Spisaka.*

*

St. *Szpinalski* wykonał na koncercie w Altenburg 31.X.38, Koncert F-moll Chopina, oraz 4.XI będzie grał w Lipsku na koncercie urządzonym przez organizację „Kraft durch Freude" (w programie Chopin).

*

W dniach od 4 grudnia do 13 maja, jako w okresie zakreślonym datami: zorganizowania *„Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce"* i pierwszym zjazdem członków Związku przed 5-ciu laty w Chicago — odbędzie się złoty jubileusz Związku. Przewidzianych jest szereg koncertów z udziałem wybitnych artystów i orkiestry symfonicznej. Uroczystości śpiewacze z okazji złotego jubileuszu związku odbędą się nietylko w samym *Chicago,* lecz także we wszystkich osiedlach Stanów Zjednoczonych, w których istnieją chóry polskie.

*

W *Rumson,* pod Bostonem zmarła profesorka konserwatorium tamtejszego, ceniona pianistka ś. p. Antonina *Szumowska-Adamowska.*

ANGLIA

W Cambridge odbył się wielki festiwal muzyki angielskiej XVI i XVII w., na którym między innymi wykonano „Burzę" Szekspira z muzyką Purcella.

*

We wrześniu obchodził w Londynie 50-letni jubileusz kapelmistrz Henryk *Wood,* członek królewskiej Akademii Muzycznej, honorowy doktor muzykologii uniwersytetów w Oxford, Cambridge, Manchester i Birmingham. Przez 50 lat swej dyrygentury Wood poprowadził pod swoją batutą 4300 koncertów.

*

W *Dartington Hall* (Totness, Devon, Anglia) obok szeregu istniejących już instytucyj jak Balety Joossa, Szkoła taneczna Joossa, studio Teatralne Czechowa i t. d., powstało pod kierownictwem Hansa Oppenheima *Studio Teatru Muzycznego* („Music Theatre Studio"), którego zamiarem jest ponowne podniesienie opery do znaczenia integralnej części współczesnego teatru. W tym celu Studio zajmuje się kształceniem nowego typu śpiewaka, który by zdawał sobie w pełni sprawę ze złożonych zadań, jakie stawia przed nim sztuka operowa. Studium składa się z części wokalnej, dramatycznej i czysto muzycznej.

BELGIA

Komitet Międzynarodowej Wystawy w Liège 1939 urządza międzynarodowy konkurs kompozytorski, w którym mogą brać udział muzycy poniżej lat 35.

Nagrody wyznaczono następujące: Nagroda Państwowa 30 tys. fr., I Nagroda międzynarodowej Wystawy w Liège 1939 — 20 tys. fr., II nagroda — 15 tys. fr. Nagrody w wysokości 1 tys. fr. zostaną przyznane laureatom znajdującym się na miejscach od 4-go do 13-go.

Informacji udziela Sekretariat, rue Navette, Liège.

FRANCJA

25 października b. r. jako w setną rocznicę *Bizeta* rozpoczął się w Paryżu tydzień muzyczny, poświęcony dziełom mistrza. Prócz „Carmen" i „Poławiaczy Pereł" wystawiono także rzadko grywaną, egzotyczną, jednoaktową operę „Damileh" oraz suitę „Arlésienne". Pozatem otwarto szereg wystaw z manuskryptami oraz literackimi dokumentami poświęconymi Bizetowi.

W Paryżu odbyło się tysiączne przedstawienie „Werthera" *Masseneta.*

*

We wrześniu otworzono w Paryżu w „Musée du Palais de Chaillot" — dział etnologii muzycznej. Instrumenty muzyczne poklasyfikowano według budowy zasadniczego elementu danego instrumentu, np. ustnika we flecie, sposobu umocowania skóry na bębnie itp.

Wśród eksponatów zwracają uwagę instrumenty - zabawki dla dzieci. Widzimy wśród nich np. flet wycięty z bambusu, łuk muzyczny zrobiony z sabotu malowanego i t. p. Celem tych instrumentów - zabawek zrobionych na wzór instrumentów ludów prymitywnych jest to, by dzieci mogły je sobie łatwo same sporządzić z przedmiotów codziennego użytku lub materiałów łatwo dostępnych i grać na nich z tym większym zainteresowaniem.

W dziale fonetycznym zgromadzono 2 tys. płyt i wiele wałków fonograficznych, ze zdjęciami muzycznymi, które zwiedzający mogą w każdej chwili usłyszeć.

*

Nowym kapelmistrzem *Opery paryskiej* został Louis *Forestier*, znany również jako kompozytor. Specjalnością jego jest prowadzenie dzieł Wagnera.

*

Poraz pierwszy w języku francuskim ukazała się praca o Stradivariusie. Monografia nosi tytuł: *„Czarodziej Stradivarius" (Stradivarius l'Enchanteur)* i wyszła z pod pióra Georges *Hoffmana.*

*

Przedmiotem książki słynnego tancerza S. *Lifara*, pt. *„La danse"* (Paryż, wyd. Denoël) jest estetyka tańca i rola folkloru w sztuce choreograficznej.

ITALIA

W operowym teatrze nowości w Bergamo, jedynym zdaje się tego rodzaju teatrze na świecie, który powstał w zeszłym roku, w celu grania nowych, a niewystawianych jeszcze oper, — zainaugurowano w tym roku sezon wystawieniem opery „Meduza" Bruno *Barilliego.*

*

W *„La Scala"*, na początku stycznia 1939 roku ma się odbyć prapremiera nowej opery Wolf Ferrari p. t. „Donna Boba", opartej na tekście Lope de Vega.

*

Z raportu ministra kultury ludowej, złożonego Mussoliniemu wynika, że impreza Estate Musicale odniosła w tym roku niezwykły sukces. Wóz Tespisa odwiedził 46 ośrodków, dając 415 przedstawień, dla 1 miliona 760 tysięcy widzów. Wśród publiczności przeważały warstwy ludowe.

JAPONIA

Jeden z francuskich muzyków, prowadzący badania nad stosunkami muzycznymi w Japonii stwierdził, że ulubionymi autorami Japończyków stali się Bach, Beethoven, Brahms i Mozart.

*

Japonia zawarła umowę z Italią, na podstawie której nastąpi między obu krajami ściślejsze niż dotąd współżycie w dziedzinie artystycznej.

NIEMCY

Berlińska *Staatsoper* rozpoczęła sezon wystawieniem „Cyrulika Sewilskiego". W nadchodzącym sezonie przewiduje się dwie prapremiery niedawno ukończonych oper: „Peer Gynt" Wernera *Egka* i „Die Bürger von Ca-

lais" Rudolfa *Wagner-Regeny.* Z Premier będzie wystawiona „Donna Boba" Ermanna Wolf Ferrari. W Volksoper dano na inaugurację sezonu „Flet Zaczarowany". Filharmonia berlińska zaczęła sezon koncertem pod dyrekcją Leopolda *Reichweina.* Solista koncertu tego H. *Riebensahm,* wykonał rzadko grywany koncert fortepianowy g-dur Mozarta. Filharmonia berlińska przewiduje danie w tym sezonie 160 koncertów w Niemczech i zagranicą.

*

W *wiedeńskiej Filharmonii* odbędzie się w nadchodzącym sezonie 8 tradycyjnych abonamentowych koncertów, z których czterema będzie dyrygował *Furthwängler,* a pozostałymi: *Knappertsbusch, Mengelberg* i *de Sabata.* Na jednym z koncertów wystąpi Furthwängler także jako kompozytor, grany będzie mianowicie jego koncert na fortepian z orkiestrą. W programach Filharmonii wiedeńskiej widnieją: Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert, a z nowoczesnych kompozytorów: Pfitzner, Ryszard Strauss, Ravel.

Prócz tych koncertów odbędą się jeszcze dwa nadprogramowe. Na jednym z nich poprowadzi orkiestrę filharmonii wiedeńskiej — 75-letni Ryszard Strauss, który wystąpi poraz pierwszy po dłuższej przerwie.

*

Z okazji 260-lecia *Opery Hamburskiej* odbył się w Hamburgu pomiędzy 15 a 22 października festival pod tytułem „Mistrzowie Opery Niemieckiej", który objął 9 przedstawień obrazujących dzieje opery niemieckiej od *Händla,* poprzez *Glucka, Mozarta, Beethovena, Webera, Wagnera* i *Lortzinga* do Ryszarda *Straussa* i *Pfitznera.* Wykonano mianowicie: „Juliusza Cezara", „Ifigenię w Aulidze", „Uprowadzenie z Seraju", „Fidelio", „Wolnego strzelca", „Tannhäusera", „Cara - cieślę", „Ariadnę w Naksos" (w nowej inscenizacji) i „Palestrinę".

Kierownikiem festivalu był generalny intendent Opery hamburskiej H. K. *Strohm.*

*

Ryszard *Strauss* rozpoczął nową operę, opartą na greckim micie o królu Midasie. Libretto napisał Józef *Gregor.*

*

Edward *Künecke,* autor operetek, przystąpił do napisania opery poświęconej *Walterowi von der Vogelweide.*

*

Znaleziono nieznane „Trio" *Brahmsa,* a-dur na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. Pochodzi ono z 1853 r. Wydania podjęli się Ernst *Bücken* i Karl *Hasse* w nakładzie Beitkopf & Hartel.

*

Ukaże się niedługo skrócone wydanie leksykonu muzycznego *Riemanna* w opracowaniu Dr. J. Müller-Blatau'a. Będzie to już 12-te wydanie tego leksykonu.

*

Kierownikiem państwowej akademii muzycznej we *Wiedniu* został mianowany Franz *Schütz.*

*

Kierownictwo *monachijskiej filharmonii* objął w tym roku po prof. Z. Hauseggerze — Prof. O. *Kabasta.*

*

W *Lipsku,* na wieczorze muzycznym, którego motto brzmiało „muzyka domowa na wszelkiego rodzaju instrumentach" — grano między innymi na instrumentach, zbudowanych z odpowiednio spreparowanego szkła. Podobny eksperyment zrobiono w Worms.

Utwory muzyczne wykonane na szklanych skrzypcach, wiolonczelach, na szklanych fletach, obojach, fagotach brzmiały ciekawie, ale, jak zaznacza krytyka, nie miały tego ciepła i jasności brzmienia, co przy wykonaniu na instrumentach drewnianych.

Z. S. R. R.

Sergjusz Prokofjew pracuje nad muzyką do filmu Aleksander Newskij, nakręcanego obecnie.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI

Szanowny Panie Redaktorze.

Uprzejmie proszę o zaznaczenie, że nie jestem autorem artykułu „Właściwi ludzie na właściwych miejscach", zamieszczonego we wrześniowym numerze „Muzyki Polskiej" a podpisanego inicjałami S. L. S.

Z poważaniem

Stefan Lidzki-Sledziński

Przy sposobności zaznaczamy, że w związku z artykułem p. S. L. S., którego inicjały przypadkowo zbiegają się z inicjałami dr. Lidzkiego-Śledzińskiego, ukaże się w najbliższym numerze „Muzyki Polskiej" replika prof. Bronisława Rutkowskiego.

Redakcja.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY. Redaktor odpowiedzialny: MICHAŁ KONDRACKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

XI

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W POŁOWIE GRUDNIA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Listopad	Zeszyt XI (XXXVII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Konstanty Régamey

DWADZIEŚCIA LAT MUZYKI W POLSCE

Z okazji dwudziestolecia niepodległości robi się teraz we wszystkich dziedzinach życia polskiego „rachunek sumienia" i szacuje się kapitał osiągnięć. Wypada uczynić to również i dla muzyki, jakkolwiek w tej dziedzinie rok uzyskania niepodległości nie stanowi momentu przełomowego. Muzyka mogła w czasach niewoli, więcej niż jakakolwiek inna sztuka, zachować niezależność i swobodę; ze względu na swą nieuchwytność nie podlegała bezpośredniej kontroli, wymykała się wszechwładnej cenzurze, nie była zmuszana do żadnych kompromisów. To też obok literatury emigracyjnej była najswobodniejszym i najpełniejszym wyrazem ducha polskiego w czasach, kiedy w innych dziedzinach ulegał on zaborczej przemocy, i dla pełnego wypowiedzenia się nie potrzebowała czekać momentu zdobycia niepodległości politycznej. Oczywiście warunki polityczne nie pozostały bez wpływu na ukształtowanie się tej muzyki, wytworzyły przede wszystkim specjalne nastawienie, polegające na celowym odwracaniu się od kontaktu z europejskimi prądami muzycznymi, które wówczas traktowano jako niepożądane wpływy obce, zwłaszcza iż prądy te w 19-ym wieku rozwijały się przede wszystkim w Niemczech i Rosji, w krajach zaborczych. *) Ale nastawienie takie, dążące do

*) Nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na to, że dzisiejsi przedstawiciele tego nastawienia, tacy jak Rytel, Kazuro lub Maliszewski, w swej twórczoć nawiązują właśnie do wzorów niemieckich albo rosyjskich.

pielęgnowania jedynie muzyki narodowej, w przesadzie swojej zubożające twórczość polską, izolujące ją od rozwoju muzyki europejskiej, niesłusznie identyfikujące pojęcie „narodowy" z pojęciem „swojski", nie znikło z chwilą odzyskania niepodległości. Wprowadziło wiele niepotrzebnego zamętu w dalszy rozwój muzyki w Polsce niepodległej, w niektórych sferach trwa jeszcze do dziś dnia, — i tutaj więc rok 1918 nie jest punktem granicznym.

Wobec tego jednak, że zawsze warto obejrzeć się wstecz by lepiej przejść drogę, którą się jeszcze ma do przebycia, i nie powtarzać dawnych błędów, przyda się skorzystać z tej okazji, by sporządzić bilans osiągnięć muzycznych w Polsce niepodległej i z bilansu tego wyciągnąć wnioski na przyszłość.

*

Już á priori można przypuścić, że największe zmiany mogło odzyskanie niepodległości przynieść w dziedzinie organizacyjnej, dziedzinie na której najwyraźniej odbijają się warunki polityczne kraju. W istocie, gdybyśmy chcieli porównać ruch koncertowy warszawski w 1918 roku ograniczający się jedynie do koncertów w Filharmonii i występów solistów na t. zw. estradzie Hermana i Grossmana, ze stanem obecnym, — różnica wyda się ogromna. Wprawdzie, ostatnie lata również nie przedstawiają się różowo pod tym względem. Filharmonia zdaje się przeżywać obecnie okres trudniejszy niż kiedykolwiek, nie znajdując u władz polskich opieki wiele większej niż u władz zaborczych. Jeszcze gorzej wyglądają imprezy całkowicie uzależnione od frekwencji publiczności, jak koncerty solistów w Konserwatorium. Obserwujemy w ostatnich latach co raz mniejsze zainteresowanie publiczności recitalami nawet bardzo wybitnych solistów, co pociąga za sobą wyraźne osłabienie ruchu muzycznego na tym odcinku. Wiąże się to z ogólną zmianą stosunków, z obniżeniem stopy życiowej, z przeniesieniem zainteresowań publiczności na inne konkurencyjne dziedziny jak np. kino, z wpływem radia, które zaspokaja i tak szczupłe potrzeby muzyczne naszego społeczeństwa, jednym słowem z wyraźnym zmniejszeniem się poparcia, jakiego muzyka mogła się dawniej spodziewać od jednostek prywatnych. Wywołuje to w czasach powojennych (nie tylko w Polsce) co raz wyraźniejszą tendencję do oparcia materialnych podstaw imprez koncertowych na czynnikach państwowych albo półprywatnych. Wyraża się to u nas w zastąpieniu koncertów

prywatnych przez imprezy muzyczne (przeważnie o charakterze regularnych cyklów) urządzane przez stowarzyszenia takie jak Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, Towarzystwo Muzyki Współczesnej, ostatnio Sekcja Pomocy Młodym Muzykom — w Warszawie, Stowarzyszenie Młodych Muzyków w Krakowie, Tow. Przyjaciół Muzyki we Lwowie i t. d. Imprezy te, opierające swój byt finansowy na składkach członkowskich bądź też częściowo na subwencjach, uniezależnione są od kaprysów publiczności i tym samym, w pewnym przynajmniej względzie (gdyż fundusze i tak są przeważnie za szczupłe) mogą sobie pozwolić na bardziej planową pracę. Podobny sposób uregulowania sprawy finansowej zastosowano w operze poznańskiej, gdzie pewne przedstawienia są z góry wykupywane przez rozmaite organizacje miejskie, jakkolwiek specjalnie w Poznaniu nie jest to na tyle konieczne, iż jest to miasto, które może poszczycić się publicznością naprawdę interesującą się muzyką i czynnie ją przez uczęszczanie na koncerty i przedstawienia operowe popierającą.

Zbliżony sposób ściągnięcia na imprezy muzyczne szerszych słuchaczy polega na organizowaniu Festiwalów, gdyż i tam sprawa finasowa jest załatwiana ryczałtowo. Festiwale takie z pomyślnym na ogół wynikiem zarówno artystycznym jak finansowym urządzano parokrotnie w Krakowie na Wawelu, w Warszawie (zeszłoroczny powszechny Festiwal Sztuki) i ostatnio — impreza szczególnie udana — w Poznaniu. Oczekuje nas w przyszłym roku Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, który przypuszczalnie ściągnie sporą ilość gości z zagranicy. Należało by pragnąć, by również imprezy wewnętrznopolskie takie jak festiwale wawelskie lub poznańskie wzbudziły zainteresowanie zagranicy, stając się czymś w rodzaju polskich Salzburgów.

Powyższe sposoby rozwiązań organizacyjnych nie są odpowiednie dla instytucyj symfonicznych lub operowych, gdyż środki tą drogą zdobyte, nie wystarczą do utrzymywania stałego i licznego personelu. Jedyną drogą w tym wypadku są subwencje państwowe lub miejskie. Pod tym względem rozwiązywano u nas sprawy w ciągu 20 lat niepodległości ze zmiennym szczęściem, przeważnie połowicznie. Najgorzej przedstawia się pod tym względem sprawa stałych orkiestr. Jest rzeczą na prawdę zawstydzającą, że posiadamy dotychczas tylko trzy dobre stałe orkiestry, — reszta, jak np. orkiestra w Toruniu lub Wilnie, ostatnio powstałe, są na

razie jeszcze w trakcie zdobywania poziomu. Gorzej, gdy się konstatuje, np. w Krakowie, tracenie poziomu w skutek zbyt małej i zbyt sporadycznej praktyki. Podobny stan przeżywa niestety czołowa polska instytucja symfoniczna: Filharmonia Warszawska.

Ta tragedia placówki, która już w czasach przedwojennych spełniała chlubną rolę głównej polskiej instytucji koncertowej, stanowi niestety fakt, w którym w porównaniu ze stanem z przed 1918 roku należy stwierdzić wybitne cofnięcie. Nie mogą tu zaradzić półśrodki, doraźne i przypadkowe zasiłki, konieczna jest stała i bez porównania większa subwencja, bez której nigdzie w Europie podobne instytucje nie mogą istnieć.

Jeszcze smutniejszy stan w porównaniu z czasami przedwojennymi przedstawia Opera stołeczna. Przeżywała ona w okresie ostatnich 20 lat momenty piękne, za czasów sprężystej dyrekcji Emila Młynarskiego, kiedy cieszyła się odpowiednią opieką czynników miarodajnych. W drugim dziesięcioleciu niepodległości zaczęła tracić podstawy finansowe i równocześnie w skutek przewinień zmieniających się kierowników nieprawdopodobnie obniżyła linię artystyczną zarówno pod względem wykonawczym jak repertuarowym, stając się jedną z najbardziej zawstydzających bolączek naszej rzeczywistości muzycznej. Luki powstałej przez upadek opedy warszawskiej, nie wypełnia działalność opery lwowskiej, o równie chwiejnej linii, ani dorywczo urządzane przedstawienia operowe w Krakowie, Wilnie i mniejszych miastach. Jedynie Poznań godnie ratuje sytuację na odcinku operowym, dzięki niespotykanemu gdzieindziej w Polsce połączeniu pracy rzutkiego kierownika (Latoszewski) ze zrozumieniem i opieką władz miejskich oraz z poparciem muzykalnej i wdzięcznej publiczności.

Jeśli chodzi o ruch muzyczny nie można oczywiście zapoznawać roli, jaką w tej dziedzinie spełnia Radio, czynnik głównie przyczyniający się do zmiany oblicza muzycznego naszej epoki w stosunku do czasów przedwojennych. Zasług obecnej dyrekcji muzycznej, wśród których do najważniejszych zaliczyć wypadnie stworzenie pod kierunkiem Fitelberga najlepszej stałej orkiestry symfonicznej, — nie można przemilczeć. Jako dezyderaty stawiane pod adresem Radia przez muzyków należy wymienić żądanie wyrównania proporcji pomiędzy tak zwaną lekką muzyką a produkcjami poważnymi (to samo, co, w drastyczniejszym jeszcze stopniu, występuje w przewadze operetek nad operami w re-

pertuarze Opery). Wiemy, że jako kontrargument wysuwa się tutaj postulaty radioabonentów, przekładających „szlagiery" nad muzykę wartościową, ale właśnie tu ma radio możność przeprowadzenia akcji wychowawczej. Aboneci dotąd będą zamykali głośniki na Bacha lub Szymanowskiego, dokąd będą wiedzieli, że znajdą w tym że radiu wystarczającą ilość „muzyki lekkiej".

Właśnie walka nie tyle z niemuzykalnością, ile z brakiem umuzykalnienia polskiego społeczeństwa, jest środkiem o bardzo wielkim znaczeniu dla poprawy naszych nienormalnych warunków muzycznych. Gdy się wytworzy odpowiednie rzesze inteligentnych odbiorców, na prawdę potrzebujących wartościowej muzyki, instytucje muzyczne nie będą musiały borykać się z tymi trudnościami, co teraz, szukać jakichś nadzwyczajnych wyjść z impasu. Obecnego społeczeństwa już nie umuzykalnimy; pracy tej możemy dokonać tylko wśród nowych pokoleń. Zadanie umuzykalnienia młodzieży, dotychczas kompletnie zaniedbywane, od kilku lat wykonuje „Ormuz" z coraz lepszym skutkiem. Pomiędzy wynikami z pierwszego (1934) roku działalności (334 audycyj i koncertów — frekwencja 79.000) a wynikami z 1938 roku (786 produkcyj — frekwencja 258.000) — różnica jest imponująca. Miejmy nadzieje, że ciężka ta ale i wdzięczna praca artystów nie pójdzie na marne i przyczyni się do wychowania bardziej umuzykalnionego społeczeństwa.

Jako czynnik przyczyniający się do przenikania muzyki do najszerszych warstw wymienić należy działalność chórów i związków śpiewackich bardzo pomyślnie rozwijających się zwłaszcza w zachodnich i północnych dzielnicach (czego wyrazem są imponujące zjazdy śpiewacze) i w stolicy. Jest to ważne przede wszystkim ze względu na rozprzestrzenienie się muzyki wśród najszerszych sfer, należy jednak zwrócić uwagę na to, że zbyt mało mamy chórów stojących na naprawdę wysokim poziomie artystycznym. Chór Katedry Poznańskiej pod kierunkiem ks. dr. Gieburowskiego jest pod tym względem unikatem. Dotkliwie daje się odczuć brak dobrego chóru oratoryjnego.

*

Z akcją „Ormuzu" wiąże się nauczanie muzyki w szkole średniej. Stanowisko Min. W. R. i O. P. w tej sprawie jest niezdecydowane: nauka muzyki w szkołach średnich była dawniej obowiązkowa, obecnie — fakultatywna, podobno wkrótce — miejmy

nadzieję — będzie znów obowiązywać. Należy się spodziewać, że ministerstwo również większą opieką otoczy sprawę audycyj w szkołach. Okólniki w tej sprawie nie wystarczą.

Lepiej przedstawia się sprawa nauki śpiewu w szkołach powszechnych. Oprócz działalności wydziałów nauczycielskich przy państwowych konserwatoriach, kształcących nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich i powszechnych i spełniających z pożytkiem swoją rolę, zasługuje na wymienienie w tym miejscu również wyraźnie dodatnia pozycja, jaką w naszym bilansie stanowi „Muzyczne Ognisko Wakacyjne" w Krzemieńcu (pod kierownictwem Rutkowskiego). Dwanaście lat jego działalności — to nie tylko dokształcenie paru tysięcy nauczycieli szkół powszechnych, lecz również dwanaście nadspodziewanie uroczych — jak wszyscy twierdzą — wakacyj muzycznych.

Jeśli chodzi o szkolnictwo zawodowe, sprawy zaczynają się polepszać jakkolwiek i tu bynajmniej nie wszystko stoi na należytym poziomie. Stać nas po 20 latach niepodległości zaledwie na trzy państwowe konserwatoria przy czym o niedomaganiach Konserwatorium stołecznego zbyt wiele się już pisało, by należało te rzeczy tu powtarzać. Jako objaw bardzo pomyślny należy uznać powstawanie i rozwijanie się konserwatoriów w ośrodkach prowincjonalnych, co w pierwszym rzędzie należy zawdzięczać energii ich kierowników: Szpinalskiego w Wilnie, Wiłkomirskiego w Gdańsku, Perkowskiego w Toruniu, Kulczyckiego w Katowicach itd. Niestety konserwatoria te, jak również prywatne szkoły powstające w kraju, korzystają ze zbyt szczupłych subwencji i niedostatecznej opieki władz — wypadki jak ofiarowanie przez miasto nowego budynku dla Konserwatorium w Bydgoszczy, należą do wyjątków.

Jeśli chodzi o muzykologię polską, możemy się poszczycić zastępem poważnych pracowników w tej dziedzinie i nareszcie minęła już ta anomalia, że na Uniwersytecie stołecznym brakowało Zakładu Muzykologicznego. Szkoda tylko, że rzesze muzykologów polskich podzielone są na zwalczające się obozy, co utrudnia współpracę naukową i powoduje trwonienie energii na walki osobiste. Zdaje się, iż utworzone świeżo w Poznaniu Towarzystwo Muzykologiczne, jak na razie, nie pogodzi w swym łonie zwaśnionych, a czas do tego najwyższy.

Wielką naszą bolączką jest słabe tętno muzycznego ruchu wydawniczego. Prywatne firmy przestały odgrywać w tej dziedzinie

poważną rolę. Niemal cała inicjatywa przeszła w ręce towarzystw, które jednak również muszą się borykać z poważnymi trudnościami, by wywiązywać się ze swoich zadań. Najwięcej robi w tej dziedzinie Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej, które obok dzieł współczesnych udostępniło szerszemu społeczeństwu również mało dotąd znane i niedoceniane skarby dawnej muzyki polskiej. Poważne dzieło pierwszego polskiego wzorowego wydania całej twórczości chopinowskiej rozpoczął w tym roku Instytut im. Fr. Chopina. Inicjatywa wydawnicza Tow. Muzyki Współczesnej po wydaniu dwuch partytur („Żołnierze" Kondrackiego i „Taniec z Osmołody" Palestra) uległa zahamowaniu,—oby chwilowemu. Warszawskie Tow. Muzyczne może się poszczycić wzorowo wydaną niedawno partyturą „Poematu żałobnego" Woytowicza oraz wydawaniem wyczerpanych dzieł Moniuszki, ale poza tym nie przejawia żywszej działalności wydawniczej.

Jest to coś, ale w porównaniu z ruchem wydawniczym innych krajów, nawet mniejszych i biedniejszych od nas, jest to bardzo mało. Na szczęście przynajmniej, dzięki inicjatywie Tow. Wydawniczego Muzyki Polskiej wypełniliśmy tak zawstydzające luki jak np. brak wydania najlepszej opery polskiej: „Strasznego Dworu".

*

Są to wszystko sprawy, którymi można do pewnego stopnia kierować, zależne od dobrej woli i energii osób odpowiedzialnych za ten a nie inny stan rzeczy. Inaczej się przedstawia zagadnienie w dziedzinie spraw czysto muzycznych, gdzie decyduje przede wszystkim istnienie albo brak talentów. Pod tym względem obraz ostatniego dwudziestolecia nie w każdej dziedzinie przedstawia się lepiej od czasów dawniejszych. Zwłaszcza jeśli idzie o siły wykonawcze. W roku 1918 muzykę polską jeszcze opromieniały takie nazwiska jak Paderewski, Hofmann, Michałowski, Śliwiński, Barcewicz, Paweł Kochański, Młynarski. Dwaj pierwsi dotąd jeszcze rozwożą po świecie sławę polskiej pianistyki, — jednakże z trudem byśmy mogli znaleźć w obecnym pokoleniu pianistów zapowiadających się na ich godnych następców. Ostatniemu dwudziestoleciu w pianistyce polskiej ton nadawało kilka „fal" artystów. Początkowo na czele stali pianiści pokolenia Drzewieckiego, Turczyńskiego, Rabcewiczowej. Dwaj pierwsi stali się również założycielami najpoważniejszych szkół piani-

stycznych. Wkrótce po tym przyszło „pokolenie" Szpinalski, Sztompka, Dygat, którzy mają obecnie mniej więcej ustalony poziom. Wśród najmłodszych na czoło wybijają się Małcużyński, Ekier. Trudno jeszcze w tej chwili prorokować jak daleko zajdą. Smutnym jednak doświadczeniem dla pianistyki polskiej były konkursy chopinowskie, na których się okazało, iż kraj, z którego wyszli Paderewski i Hofmann, obecnie, jeśli chodzi o młode siły, musi ustąpić zagranicy pierwszeństwa w interpretowaniu największego polskiego kompozytora.

Jeszcze smutniejszy dla nas był bilans konkursu skrzypcowego im. Wieniawskiego. Znaleźliśmy się tu na jeszcze dalszych miejscach. Obecnie sytuacja zdaje się ulegać pewnej poprawie. Prym w wirtuozostwie skrzypcowym dzierżą panie: Umińska i Dubiska. Doskonale zapowiadający się talent Niemczyka dotąd jeszcze nie spełnił pokładanych na nim nadziei. Należy życzyć normalnego rozwoju najzdolniejszemu z młodych skrzypków Stanisławowi Jarzębskiemu.

Nie mieliśmy wielu wybitnych wiolonczelistów. Głównym przedstawicielem tej sztuki jest Kazimierz Wiłkomirski. Wśród najmłodszych wyróżniają się: Adamska i Mikulski. Jeśli chodzi o inne instrumenty, sytuacja przedstawia się nie nadzwyczajnie. Zwłaszcza możemy odczuć katastrofalny brak instrumentalistów orkiestrowych, gdzie dla niektórych mniej popularnych instrumentów poprostu brak muzyków, nie mówiąc już o tym, że wielu, grających nawet w orkiestrach, przedstawia niedostateczne kwalifikacje. Szczęśliwy wyjątek pod tym względem stanowi „drzewo", gdzie możemy się poszczycić takimi talentami jak oboista Śnieckowski, klarnecista Kurkiewicz i fleciści Wojakowski i Bartnikowski. Czekamy na ich uczniów.

Po paru latach polepszenia nieszczególnie przedstawia się u nas sprawa muzyki kameralnej. Brak przede wszystkim trwałych, nie układanych doraźnie zespołów kwartetowych. Młody, lecz dobrze się rozwijający „Kwartet Polsk. Radia" oraz „Kwartet polski" w Poznaniu stanowią szczęśliwe wyjątki niestety nie mogące nastarczyć nawet minimalnym potrzebom. Natomiast upadło zupełnie, nie bez wpływu radia, — domowe uprawianie muzyki kameralnej przez amatorów, jeden z ważniejszych czynników pogłębiania ogólnego umuzykalnienia.

W dziedzinie muzyki kościelnej musimy skonstatować ogromną poprawę jeśli chodzi o ilość wykwalifikowanych organistów,

o poziom ich kwalifikacyj oraz o wydanie wartościowej literatury kościelno-muzycznej. Niestety sfery duchowne zdradzają w tej sprawie dziwną obojętność (szczęśliwym wyjątkiem w tym względzie jest ks. kardynał Hlond), nie korzystają z tego „materiału" ludzkiego i nutowego, w skutek czego w praktyce nie widzimy poprawy w tej dziedzinie.

Istotną bardzo sprawą jest problem młodych dyrygentów. Po wyjeździe zagranicę Młynarskiego a zwłaszcza po jego śmierci hegemonia przy pulpicie kapelmistrzowskim przeszła wyłącznie w ręce Fitelberga. Rodziński dopiero po opuszczeniu kraju zdobył tę sławę, jaką się teraz cieszy na całym świecie. Dołżycki w związku z nienormalnymi warunkami operowymi musiał przechodzić rozmaite perypetie. Niepokojąco przedstawia się jednak sprawa, iż przy tych dyrygentach nie wykształcił się żaden następca. Tak świetnie zapowiadający się Mierzejewski jakoś ostatnio zacichł i nie spełnia pokładanych na nim nadziei. Młodsze pokolenie, które prawie całe wyszło z rąk Bierdiajewa, nie wypowiedziało się jeszcze dostatecznie. Najzdolniejsi z nich jak Zofia Godlewska albo Hardulak muszą szukać pola dla praktyki i działalności na prowincji, co zresztą samo w sobie nie jest faktem ujemnym. Jest jednak rzeczą niepokojącą, że w tej chwili dyrygentów już całkowicie dojrzałych, zdolnych do zajęcia naczelnych stanowisk — właściwie brak. Stąd kontredans obcych dyrygentów w Filharmonii, interesujący może dla słuchacza, lecz szkodliwy dla instytucji.

Pozostaje jeszcze sprawa śpiewaków. Tutaj ze względu na kryzys operowy i na brak dobrych sił pedagogicznych sprawa ma specjalne oblicze. Można tu skonstatować upadek ogromny, tym dotkliwszy, iż artyści tacy jak Zboińska-Ruszkowska, Polińska-Lewicka, Gruszczyński, Didur itd. mają teraz następców nie gorszych, może nawet wybitniejszych, ale właściwie dla kraju straconych. Fakt, że Bandrowska-Turska, Kiepura, Garda ostatnio Czaplicki są w Polsce tylko rzadkimi gośćmi i zwłaszcza, że nie należą do żadnej opery polskiej, — jest anomalią na prawdę dziwaczną. Młodego zaś narybku nie ma, co z jednej strony wynika z braku wybitnych sił pedagogicznych zwłaszcza w Konserwatorium, z drugiej strony z braku perspektyw, co zniechęca młodych adeptów, nie widzących możności zużytkowania swego talentu na innej drodze niż w operetce (L. Szczepańska), kabaretach lub wręcz kawiarniach. To też większość z nich odrazu w tym

kierunku się kształci, co fatalnie się odbija na poziomie umuzykalnienia młodych sił śpiewaczych.

Na zakończenie zostawiłem sprawę, w której należy skonstatować uderzającą, można powiedzieć radykalną, zmianę na lepsze — dziedzinę kompozycji. Na tym odcinku istotnie lata niepodległości wyglądają zupełnie inaczej od epoki dawniejszej. Wiąże się to przede wszystkim z postacią Karola Szymanowskiego. Wprawdzie twórczość jego rozpoczęła się już na długo przed wojną, ale znaczenia dla Polski nabrała i wpływ swój wywierać zaczęła dopiero po 1921 roku, po powrocie Szymanowskiego do kraju. To też nie bez przesady możemy powiedzieć, iż dotychczasowe lata Polski niepodległej są dla polskiej twórczości muzycznej epoką Szymanowskiego — epoką największego po Chopinie kompozytora polskiego.

I to decyduje o zupełnie odmiennym obliczu tej epoki, o tym, że w dziedzinie kompozycji lata odzyskania niepodległości istotnie stanowią punkt przełomowy. Po wojnie umilkli niemal wszyscy wybitniejsi kompozytorzy przedwojenni nawet jeśli jeszcze żyli — tacy jak Paderewski, Niewiadomski, Statkowski, Szopski, Brzeziński. Wyjątek stanowili Opieński i Maliszewski, stylem swej twórczości nawiązujący jednak do epoki przedwojennej. Niezupełnie zgodna z rytmem współczesności mimo iż już do epoki niepodległościowej należąca jest działalność kompozytorów jak Morawski, lub Kazuro. Różycki, który niegdyś wraz z Szymanowskim tworzył „Młodą Polskę", w czasach Polski niepodległej dał utwory jak „Pan Twardowski", „Casanowa", „Beatrix Cenci" — cieszące się wprawdzie powodzeniem, ale daleko ustępujące wartością i poziomem dziełom dawniejszym, chociażby operze „Eros i Psyche", wystawianej w Operze Warszawskiej właśnie w listopadzie 1918 roku.

Na polu więc pozostał jedynie Szymanowski, który w 1921 roku przywiózł nieznane dotąd w Polsce utwory o obliczu zupełnie odmiennym od dzieł przedwojennych: „I koncert skrzypcowy", „III Sonatę", „III Symfonię", „Mity" itd. — dzieła, które wzbudziły ostry sprzeciw konserwatystów, lecz otwarły nowe drogi przed młodzieżą muzyczną. Przełomu więc dokonał Szymanowski nie tylko własną twórczością, ale również otwarciem dla młodych talentów okna na szeroki świat muzyki europejskiej, pokazaniem że kontakt z nowymi prądami europejskimi, i podciągnięcie „rzemiosła" do poziomu europejskiego bynajmniej nie jest

przeszkodą do tworzenia polskiej muzyki. Zwłaszcza w ostatnim okresie swej działalności twórczej dał przykład wzniesienia się od muzyki „swojskiej" do muzyki narodowej. W ślady jego poszły zastępy młodych kompozytorów i, co należy uznać za objaw szczególnie dodatni, wpływ ten wyraził się nie w epigońskim naśladownictwie, (poza nielicznymi wyjątkami), ale w dążności do szukania własnego stylu, opartego wprawdzie na zachodnim zwłaszcza francuskim „métier", ale w duchu od tych wzorów niezależnego. Trudno nawet wymienić wszystkich kompozytorów, którzy chlubnie tę epokę wypełniają. Tutaj rozwój odbywa się również „falami". Najpierw Kondracki, Perkowski, Maklakiewicz, Wiechowicz, Szeligowski. W Poznaniu — Kassern i Poradowski. Woytowicz, równy im wiekiem, zaczyna działalność kompozytorską później, ale nie mniej efektownie. Sikorski należący do tego samego pokolenia wypełnia dwudziestolecie najpierw własną twórczością, później działalnością pedagogiczną, wypuszczając ze swego warsztatu szeregi bardzo zdolnych i doskonale przygotowanych uczniów. Nieomal wszyscy młodzi kompozytorzy wyszli z jego szkoły. Należą tu przede wszystkim Szałowski, Palester, Maciejewski, kompozytorzy o bardzo różnych obliczach indywidualnych, ale o wybitnych osiągnięciach, którym zawdzięczają europejski rozgłos. Ostatnio jako najmłodsi wyróżniają się Panufnik, Kisielewski, Lutosławski, Ekier, Malawski, Spisak, i wielu, wielu innych, wśród nich dwie kobiety: Bacewiczówna i Markiewiczówna. Spis ten nie jest bynajmniej kompletny, nazwiska wybrane są tylko przykładowo. Ale już i z tego widać jak intensywny ruch jest w tej dziedzinie i jak pocieszające mamy tu perspektywy. Nie mam w tym artykule miejsca na szczegółową charakterystykę głównych prądów twórczości polskiej w ostatnim dwudziestoleciu, — uczyniłem to przed rokiem na łamach „Muzyki Polskiej", — pozostaje mi więc tylko zamknąć ten i tak zbyt długi, mimo iż z konieczności bardzo pobieżny przegląd naszej współczesności muzycznej na tym najbardziej majorowym akordzie i dodać jedynie wyrazy obawy, by i w tej dziedzinie nie dała się we znaki bolączka tak dotkliwa w dziedzinie wirtuozowstwa: załamywanie się i zatrzymywanie się w pół-drogi świetnie zapowiadających się talentów.

*

Możemy więc zreasumować nasze wywody w słowach następujących: pomimo niedostatecznej jeszcze realizacji szeregu ko-

niecznych postulatów natury organizacyjnej lub finansowej, pomimo istnienia szeregu bolączek, w całości obraz jest raczej pocieszający. Coś się jednak robi i skutki są widoczne. Ruch muzyczny nie tylko rozszerza się, ale się również pogłębia i coraz mniej przestaje wlec się w ogonku Europy. I przy tym bliższy kontakt z Europą bynajmniej nie przyczynił się do nowego niewolnictwa wobec wzorów. Przeciwnie, — umieliśmy te wzory przetrawić i zająć wobec nich *własne* stanowisko. To jest chyba osiągnięciem najważniejszym.

Adolf Nowaczyński

OSTATNI DZIEŃ CHOPINA W WARSZAWIE *)
(Z opowiadań Oskara Kolberga).

Książeczka billietowa na linię dyliżansową Kalisz — Wrocław wykupiona była już dnia poprzedniego z numerem siedem i miejscem tuż przy oknie, co zbyt łatwo nie poszło, gdyż pokup tegodzienny na billiety wyjątkowo był mocny; odjazd drugiego listopada rano o szóstej i pół. Przez Wolę.

Ten dzień zatem przeznaczony był na składanie dalszych wizyt pożegnalnych i na ostatnie małe sprawuneczki. Już poprzedniego dnia Fryś ze „siostrulami" wizytował państwa Lindów, profesorstwo Bentkowskich (Seidlerówna z domu) i Brodzińskich. Byli też w Elsnerówku u dyrektora, który cierpiał na fluksję, skutkiem czego obwiązany, i gdzie wszyscy i wszystkie spłakały się jak bobry. Wreszcie trio Chopinowskie odwiedziło miłe Frydrysiowi aż do ostatka wielkie panie z wielkiego świata. Najpierw panią kasztelanową Połaniecką, staruszkę weredyczkę Lanckorońską, gdzie jak wiadomo nie wolno było jednego słowa wygłosić po francusku i gdzie jak wiadomo ani jeden Moskal nie przestąpił progu a kto się tam zapomniał i powiedział *pardon* lub *merci* musiał płacić grzywny do skarbonki glinianej lub dawać fant. Ktoś raz dał sto dukatów na sieroty po muzykantach.

Z trzech panien Kickich w pałacu Karasia (obok Kopernika i Staszica), *premier étage*, obecną i przytomną była najbardziej

*) Fragment ostatniego rozdziału książki „Młodość Chopina", nad którą autor obecnie pracuje.

urocza, najmłodsza hrabianka Teresa, siedemdziesięcioletnia dziewoja znana w mieście z pewnych dziwactw. Z tęsknoty za utraconymi włościami zmuszona do mieszkania w mieście (w sąsiedztwie lekarzy) zamieniła panna Teresa całe mieszkanie na oranżerię i ptaszkarnię. Sama spała w środkowym salonie w altanie, a po wszystkich apartamentach uganiało się ptactwo leśne, rozgłośnym szwargotem (świegotem) przygłuszające wszelką konwersację. Blisko łóżka na gradusie stał stary klawicymbał. W jednym z salonów było muzeum z najdziwaczniejszych pamiątek i falsyfikatów po wielkich ludziach. Samych podnóżków Marii Leszczyńskiej było pięć sztuk a porcelanowych nocnych naczyń monarchów polskich i francuskich stało na autentycznym stole Henri Quatra sztuk cztery. Contessa mawiała tylko po francusku a, gdy ktoś upornie wracał do polszczyzny, wychodziła z salonu. Na pożegnanie zaimprowizował jej Fryś wariacje kompletne z utworów Scarlattiego, po czym dostał na pamiątkę autentyczne gęsie pióro Palestriny i ni stąd ni zowąd kawałek kiru z katafalku nieboszczyka Staszica, jej „sąsiada". Po Koperniku, też „sąsiedzie", posiadała w swych zbiorach dwie „autentyczne" lunety...

Tegoż dnia miano też być z wizytą w Belwederze, gdzie Fryś tylokrotnie grywał i śliczny prezent — pierścień miał wręczony. Atoli po dłuższej generalnej radzie familijnej większością damskich głosów zadecydowano, że się „obejdzie". Fryś nie żywił jakiejś specjalnej, jakiejś populackiej animozji do „Burłaka". Rozmawiali tylko po polsku. Burłak zwierzał mu się nawet z różnych, dawnych swych amorów. Jak się to kochał w księżniczce Manecie Czetwertyńskiej, jak potem za Heleną Lubomirską szalał, zanim się wreszcie ożenił „na Polce" ze świętą Joanną. Pokazywał mu miniatury rodzinne. Raz tańczył przed Frysiem oberka. A kiedy grał Szopenek serio, twarz Konstantego Pawłowicza powoli zmieniała się w całkiem ludzką, łagodniała, miękła, uspakajała się i cesarzewicz bywał ponoć całkiem inny, nie ten z legendy, a ten w Polakach zakochany desperacko a Moskali nienawidzący obłąkańczo... a na muzykę Frydrysiową wrażliwy dziecięco... Mimo wszystko atoli, mimo różne *pro*, mimo względów na „świętą Joannę" i jej przemiłe siostry, zadecydowano, *że już* jednak nie *można*, że choć dla Konstantego będzie to tak bardzo bolesne, że gotów zrobić za to

jakąś dziką, wściekłą awanturę z rozbijaniem wazonów Sewrskich... ale jednak... nie.

Nie można zataić tego, że Frydryś chwilowo miał uczucie jakby komuś działa się jakaś krzywda, nawet „niezasłużona"... ale nie, jednak nie. Obie siostry zrobiły tak zwane „twarde profile", a gdy ktoś... starszy... coś lekko oponował... Ludwiczka zmarszczyła brwi i zacisnęła zęby.

Pierwszy listopada zapowiadał się już jako bilet wizytowy Zimy. Anteczek *) poleciał rankiem do Magiera na Piwną, żeby wywiedzieć się o horoskopy pogodowe na dzień jutrzejszy. Pan Magier okazał się czarnowidzem. Wróżył obfity „zlew" deszczowy i obniżenie temperatury o kilkanaście stopni. Wobec tego rozradowany Antek wbiegł rano do Chopinów z zwiastowaniem nieskalanej pogody, ciepła i rozejścia się chmur na wszystkie strony.

Fryś wystroił się w przyniesioną wreszcie a niecierpliwie oczekiwaną kamizolę pikową od pana Perdu (Maison Wasilewski) i wdział po raz pierwszy nowe cytrynowe w barwie rękawiczki z czarnymi guziczkami.

Dzisiaj był w programie dalszy ciąg wizyt, wieczorem Teatr Narodowy, teren koncertów-tryumfów. Na plakatach widniało: „Trzydzieści lat z życia szulera".

Najpierw wstąpili do wozowni Braci Łubieńskich, by zamówić i osobiście wybrać *„fiacre"* na pół dnia do objazdu. Wybrali kabriolet z ślicznym karym cugantem.

Ten dzień miał swój ścisły program i wszystkie godziny były zapisane w sumariuszu notatnika, przez pannę Dekiertową na drogę ofiarowanego.

Na pierwsze były księgarnie Brzeziny i Sennewalda oraz starego patriarchy Glücksberga. Tu i tam bardzo serdecznie, nawet hałaśliwie z odprowadzaniem przez personel aż na trottoir i z podziwem dla dobranego ekwipażu. Glücksberg, jako że *Nathan der Weise,* kazał kilka nowych książek zapakować w pakiet i sam zaniósł do powozu. Między innymi swój nowy *Guide des voyageurs pour la Pologne,* pierwszy!

Po Brzezinie przyszła kolej na Brzeziską. Nie można było tego Chopinkowi wyperswadować. Stwierdził to i zaznaczył też K. W. Wojcicki. Anteczek trochę się dziwił i wydziwiał, ale kto-

---

*) Brat Oskara Kolberga.

by tam się potrafił sprzeciwić książątku tak dziwnie podobnemu do pewnego Orlątka. Tyle tu w „Café" przepędził czasu, tyle się nadowiadywał, nakształcił, nauczył, że nie sposób było mimo tej ostatniej nieapetycznej awantury ominąć umiłowaną budę. Coś go ciągnęło wprost magnetycznie.

Jak zawsze o tej godzinie były oczywiście puszki. Madame nie było. Dziewczęta jeszcze nie po krakowsku a cywilnie, po wiejsku. Przy frontowych stolikach z literatów literalnie nikogo. Tylko w drugim pokoju przy stoliku szachistów obaj mistrze i mały komplet rannych kibiców, co się uczyli, podpatrywali. Kiedy Chopinek wchodził, pierwszy pryncypalny mistrz szachów, stary Ajzenbaum przerwał grę i stanął na baczność. Ajzenbaum był dyrektorem szkoły postępowych rabinów (meskila), uprawiających przyjaźń z Polakami, i wydawał przezabawne pisemko hebrajskie ale niemiecko-polskie „Der Beobachter an der Weichsel" (Spostrzegacz nad Wisłą). Że atoli grał także na fletrowersie, na skrzypcach, na wiolonczeli itp. i był muzykalny, więc zawsze, jak Chopinek wchodził, miał zwyczaj zrywać się na baczność i stał tak aż go Frydryś zobaczył, kiwnął głową lub mu rękę podał. Wtedy dopiero zaczerwieniony i wzruszony Ajzenbaum decydował się siąść z powrotem i dawać mata temu drugiemu. Ten drugi zaś to był poeta Buchner, guwerner u Janaszów i autor „Kwiatów Wschodu". Otaczający zaś stół to tak zwani chrześcijanie.

Przy stole artystów muzycznych oczywiście pusto. Na kratkowanym obrusie kubki z nalanym mlekiem, obok sucharki. Fryś nie bez wzruszenia rozglądał się dokoła tak jakoś pilnie jakby chciał to wszystko, co tu widział, wbić sobie mocno w pamięć. Dokoła pod ścianami stały półki. Na półkach oprawne czarno roczniki pism, które redaktorzy początkujący sami tu mieli zwyczaj znosić. Była więc „Astrea", była „Sybilla", „Wanda", „Biały Orzeł" Grzymały, „Literacka Gazeta" Glücksberga. W pobliżu skupiły się dziewczyny, wyraźnie posmutniałe. Już wstawali, żegnali się i mieli wychodzić, kiedy nagle przyskoczyła do nich Anda i wręczyła Chopinowi jakąś książkę obwiniętą czerwonym fularem i do tego velourowy bilet.

— Ten pan tu był i to kazał doręczyć. Taki maleńki czarny chuderlawicz.

Chopinek czytał bilet, Antkowi dał książkę. Na bilecie stało

wydrukowane na górze: „Generalny Sekretariat Ministerium Skarbu", „Sekcja wypłat". I jakieś nic nie mówiące nazwisko. Książka zaś to było drukowane drama pod tytułem „Mindowie" czy coś podobnego.

— To musi być coś w guście „Kammy"... Pewnie pan biuralista chce, abym to „zoperował" i żeby mu jako opierę wystawiono to, co bez muzyki by nie poszło. Druga „Kamma"...

„Kamma" to było takie dramma, które napisał prywatny sekretarz ministra finansów Lubeckiego...

Tym razem Fryderyś się mylił... Ale czy kiedykolwiek w ogóle dramma swego adoratora pana Słowackiego przeczytał? Kościół Boży wątpi...

O jedenastej było umówione *rendez-vous* z Konstancją w Saskim Parku pod kasztanami w pobliżu „Pijalni". Podjechali od Królewskiej. Antek miał nakazane spacerować sobie tam i nazad po bocznej dróżce i czekać, ale się nie oglądać. Chopinek wartował na jednym miejscu. Panna burgrabianka mocno się spóźniała. Wreszcie zjawiła się na końcu alei prześlicznie wypindrzona.

Przywitali się z silnym wzruszeniem i palpitacją („przeklęte bałamuctwo"!). Siąść nigdzie nie mogli, bo było jednak za chłodno, można łatwo szyję przeziębić i głos nadwyrężyć. Przysięgli sobie dozgonną miłość i częste pisanie. Ale Konstancja była dziwnie roztargniona i rozglądała się dokoła tak jakby nie chciała, żeby ją *ktoś* („Ktoś"!) przypadkiem zobaczył... Po czym sobie wręczyli pierścionki, ale że w alei, przy mijającej publiczności, więc to nie mogło wypaść zbyt czule. Potem znów było bardzo tkliwie, ale mimowoli nieco ochłódł, gdy nie przepuściła tego, aby nie wspomnieć, że musi napisać operę... dla niej operę i to wnet i żeby w tej operze miała z końcem każdego aktu finale. I bez żadnej dublerki! Potem zaczęła się niepokoić i niecierpliwić panna Gładkowska, ponieważ ma teraz korepetycję w konserwatorium. I wreszcie zaczęli żegnanie i jeszcze raz obiecywanie sobie „dozgonnej". Już odchodziła i jeszcze raz obróciwszy się wykrzyknęła, by nie zapomniał o... o... brabanckich chusteczkach!... Obiecał...

Wyglądała istotnie jak zjawisko... ni to gazela ni to elf z bajki (...„przeklęte bałamuctwo!"...). Takim „cudkom natury" wszystko się przebacza... A tu istotnie było dużo, dużo do przebaczenia.

I poszła.

My trzej Kolbergowie tej donny (bella-donny) nie cierpieliśmy z duszy, z serca i trzymali za lalkę pustą, płochą i przewrotną. Antek obserwował rozstanie z za krzaków i nie mógł opanować swej radości, że tak sztucznie a chłodnie wypadło. Kiedy jako adiutant przystąpił z powrotem, nie zapytał o pannę ani jednym słówkiem. Aż się Frydryś tym podrażnił i sam zaczął.

— Pożegnaliśmy się.

— Widziałem... Byleś tylko nie zapomniał brabanckich chusteczek.

— Podsłuchiwałeś?

— Nie trzeba było. Panna Konstancja wołała na całą aleję. Wszyscy mogli słyszeć.

— Jedziemy do Krupy.

I pojechali teraz do mistrza Kurpińskiego, tego co to potem śliczną melodię do „Warszawianki" Delavigne'a Polakom napisał.

Kurpińscy już czekali na nich, Chopin był zapowiedziany. Przy mistrzowej oczywiście nieodstępny Grzymała, który adorował ją jawnie, jawnie przez namiestnikową wdowę Zajączkową sam adorowany.

Maestro świeżo z Italii wrócił po kilkomiesięcznej pierwszej do Rzymu ekskursji. Był tedy naładowany extazami jako te butelki lejdejskie wówczas modne. Ledwie przysiedli fałdów, młodzieńczy Maestro chodząc tam i z powrotem po uszarfowanym salonie, symbolami triumfów przepełnionym, zaczął monolog kurantowy czy arię, co chwilę okrakiem stając przed przepłoszonym Fryckiem.

— Dasz nam pani Kurpińska co masz najlepszego. Jeżeli szampan to szampan, miód to miód. Takiego gościa jak ten tutaj młodzian wytwornie odzian nigdy te ściany jak nie widziały tak i nie zobaczą! Pomóż Grzymała jejmości. Dies festialis! Chopin u Kurpińskiego. Za sto lat o tym kroniki pisać będą. Toć historyczna data, pani Kurpińska! O tym się dzieci w szkołach będą uczyli na pamięć. Wierszyk o tym napisze pan Mickiewicz. A ja poznałem w Rzymie tego pana Mickiewicza z puszczy litewskiej! Wajdelota! Kogo ja tam nie poznałem w tej boskiej Italii, do której Ty teraz jedziesz, bo chyba nie gdzieindziej do kroć-

set milionów fur par beczek diabłów... Hej tam jazda, pani Kurpińska. Nie gapże się tak w tego Chopinka jakbyś go pożreć miała. A ty to widzisz Grzymała i nie grzmisz? Tak moi mili kochani. Już tu zalecające cię epistoły powypisywałem. Dziesięć listów dostajesz od starego Krupy. Oprócz Ojca Świętego do wszystkich najważniejszych w Italii person, znaczy się do dyrektorów teatrów, do kapelmistrzów i do kardynałów. Na rękach cię tam będą nosili panie Szopski, ptasiego mleczka ci nie zabraknie, w niewiastach będziesz sobie przebierał jak w ulęgałkach, skoro masz zalecenia od maestro Cruppa di Polonia... Rzym Cezarów na ciebie już czeka. Florencja, Mediolan liczą dnie i godziny do twego przyjazdu! Prawdę mówię Grzymalito? Aha. Ergo! Ecco! macie szampana? Bravissimo. Szopena tylko szampanem się pije! Nalewaj nam Grzymałowski! A pełno! po brzegi! Byleś już jechał młodzieńcze! Byleś już jechał! Każda godzina tutaj, to strata stu dukatów, jak obszył. Ojczyznę kocha się najmocniej jeno z oddali. Im oddal dalsza, tym miłość trwalsza. Zapamiętaj to sobie, boskie pacholę, bogów zesłańcze, zapamiętaj, co ci mówi stary kolega jedną stopą już nad grobem a drugą w Nieśmiertelności tkwiący. Wielkie dzieła Sztuki rodzą się tylko *ex nostalgia!* Chcesz się ojczyźnie przysłużyć, opuść ją, omijaj długo, dłużej jak najdłużej możesz, mój Szopenowski, tronu następco! Królewiczu! Twoje zdrowie! Madama Cruppa... Fryderyka Chopina zdrowie! Młodzieńcy, zdrowie niebianina, co napisał F-moll! Rondo à la krakowiak. Zdrowie ex! Ex... Jednym haustem. Do dna! Druga butelka czeka. I dawaj pyska młodzieńcze. I w moje objęcia...

Jednym haustem mówił, jednym haustem wypił...

Opowiadał mi fratello Antek, że rozkosz była patrzeć jak ten stary majster, ten polski Rossini wzruszony był i uszczęśliwiony, że Chopinek go wizytował. A pan Kurpiński do rozmówek nie był znów tak skory. Raczej człek twardy, oschły, surowy, dla konkurentów czy rywali nieubłagany i bezlitosny. Elsnerowi na ten przykład dość za skórę załaził i życie mu obrzydzał. Przed Chopinkiem był jednak jak Napoleon przed Goethem *chapeau bas! Voilà un homme!* Tylko właściwie mu nawet do słowa przyjść nie dał. Kiedy tylko wychylili do dna, Kurpiński olimpijczyk ciągnął *da capo.*

— Teraz nam pani Kurpińska dasz drugi butelians jeszcze

lepszego szampana. Było nie było. Raz się pana Szopowicza w tych skromnych progach gości! Ale *maestro* Kurpiński ma tu jeszcze różne *quaestiones quae pendent*, a co wszystko przy dzisiejszej okazji wypowiedzieć musi, jak to chyba przyznaje w całości tu obecny jegomość Grzymała? Generaliter kwestia egzekucji i kompozycji dzieł czyli płodów geniusza waścinego, Fryderyku, bogów zesłańcze!

Polonezy! Fortepiany! Dobre i to. Dzięki ci Panie Boże i za to. Ale któż to u nas w Sarmancji polonezów nie pisał i kto ich nie ściuboli? I książe jeden i ksiądz pewien i Kleofas i Michał i panna Weinertówna i panna Andrychowicz i Stefani i Macaroni i dwóch panów Stolpe, Dobrzyńskich trzech, Kamiński jeden i Nepomucy drugi i radca prokuratorii Chrzański i ten wasz Elsner i pan Deszczyński, graf Tyszkiewicz, no niby wszyscy, pluton, legion, brygada! Nawet taki, co ma zeza, umie składać poloneza! mazurka, rondo! capriccio! etiudy, impromptu!... A tu nie o to chodzi, nie w tym rzecz! A w czym rzecz? W operach rzecz. Opera daje nieśmiertelność. Opera coronat opus! Opera serio. Chceszli dostać się do nieba, operę pisać ci trzeba. Nie egzekucje koncertowe na estradzie, nie virtuoso colla capella grande, ale opera grande, grandiosa. Osnowców ci nie zabraknie Szopenie. Hystoria! hystoria ojczysta na ciebie czeka! Golconda na ciebie czeka! Co monarcha, to opera. Ile mieliśmy monarchów, tyle operów musisz napisać! Król baryton, królowa mezzosopran, prymas bas, hetman tenor, dworzanie, magnaty, ludność, gmin, poddani, cyganie, wojsko, husaria. Twoje miejsce między Rossinim a Mozartem. Ja ci mego miejsca ustępuję! Przy świadkach ustępuję! Słyszysz madame Kurpińska? Grzymałtowski świadkiem. Ustępuję, abdykuję; *sua sponte!* własnoręcznie! Fotel między Mozartem i Rossinim ty bierz, siadaj! Całą kopalnię srebra i złota. Golcondę. Co król, to opera gotowa. Ja teraz z Italii wracam. Gdziem ruszył, gdziem stanął, opera polska! Hystoria! Hystoria! Bel canto. Mam ze sobą afisze i plakaty. Pani Kurpińska wyciągaj i pokazuj nam afisze! Grzymałtowski pomóż madamie Kurpiński! Ooo... „La Scala"! Tak. Gyrowetz, wielki Gyrowetz: „Il finto Stanislao"! O Leszczyńskim! Ravenna! Simone Meyer: „Sobieski". San Carlo! Napoli! *E poi morire!* „La Figlia del Esilato!" o Elżbietce Potockiej na Sybirze... przerobione z romansu pani Cottin! A tu? Maestro

Giordani „Lodoisca"... A tu Giuseppe Mosca w Turynie! A tu maestro Vinci! nie da Vinci, zwyczajnie Vinci! O królu Batorym! O Kazimierzu i Esterze! O Janie Kazimierzu. Wszędzie Hystoria! Hystoria! nasza Hystoria! A dlaczego nasza? A bo my nie piszemy, więc Italiany nam piszą, z naszej Hystorii. Komponuje tam ponoć ten wasz signore Elsnero. No ale to się nie liczy. To woda emetyczna, jaką pacjentom zapisuje dottore Malcz et Companie! Jakbyś miał takie komponować, to lepiej wracaj do Rondów, a może Elsnero wróci do rondli. Ale Ciebie, syneczku bogów, szkoda na ronda i na Warszawę szkoda! i na koncerty szkoda, i na tę krytykę szkoda, i na tą publikę szkoda! Bo to trzeba dowiedzieć ci się raz, o młodzieńcze, co zacz ta *pleno titulo* publika, dla której nasza muzyka...

Teraz maestro Kurpiński podniósł głos o oktawę, golnął jednym haustem lampkę wina i zaczął wielką arię o Warszawiakach i Warszawiakach, o tych, co siedzą w fotelach i o tych, co po łożach i o tych, co na paradyzie i o tych, co stoją pod ścianami.

Fryderyś słuchał i kostniał oraz sztywniał. Zapadł się głęboko w fotelu i patrzył w grzmiącego Olimpijusa błagalnym wzrokiem i obliczał hipotetycznie, jak też to może trwać długo? O dwunastej mają być u dyrektorstwa Lindów, a o pierwszej u sędziego Borkowskiego pożegnalny obiad. A tu tymczasem na zegarze z kukiełką właśnie dołazi dwunasta a kukiełka zaczyna kukać... Grzymała pyka z fajki i nakłada ją znowu. Antek stanął przed klatką z kosem czy gilem i „drażni" gila czy kosa z przodu i z ukosa. Sama pani Kurpińska wzięła się do cerowania białych mężowskich pończoch i wzdycha... A na placu boju pozostał sam Fryderyk, w którego maestro wpatrzony jak wąż boa konstruktor w kolibra.

Godzinę, pełną godzinę, Antek dawał nam słowo honoru, że pełną godzinę, trwał trzeci akt z monologiem o nieuleczalnym zezwierzęceniu, zbedlenceniu, zbestializowaniu P. T. czcigodnej Publiki. Po drugiej butelce przyszła przyniesiona trzecia, którą już wyżłopał *solo basso Maestro,* obcierając zieloną chusteczką pot rzęsisty z czerwonego karku.

— No a teraz was już nie zatrzymujemy dłużej, bo pewnie *też* macie obiad. Prawda pani Kurpińska. Pomóżże *nam* Grzymalaku!

— Tak, tak. Jest obiad.

— A więc jest obiad. Żegnajcież nam tedy, drodzy goście. Com miał na sercu, tom wam chyba dokumentnie wyrecytował. Koncerty to glorietka a *gloire, gloria, immortalita* to opera, to opera serio, rzecz oczywista niepodobna w niczym do beczek z grochem i kapustą naszego najukochańszego dyrektora Elsnera... Niechże cię teraz, Fryderyku Chopinie, Pan Bóg ma w swojej opiece, do którego list zalecający także w najbliższym czasie wyślę. A teraz chodź Amfionie w moje objęcia! Żegnaj nam! Kurpińską możesz pocałować, jeżeli ci to będzie konweniowało. I ty Colbergus junior także. A o starym kolledze pamiętaj Chopinie, a kiedy już opera będzie gotowa o Leszku czy o Mieszku, w to się nie wtrącam to listem odręcznym mnie o tem powiadom, a bryftregier z bryfmarką rzymską dostanie ode mnie dukata trochę fałszywego, który oddawna przechowuję na przyjście jakiejś radosnej nowiny... Dawaj pyska! Żegnajcie. A rivedervi! A rivederci.

Gdy się znaleźli we fiacrze z antrepryzy Braci Łubieńskich, Frydryś omało Antkowi nie zemdlał. Oparł się o poduszki i obcierał zapocone czoło i wygniecioną pocałunkami twarzyczkę. O wizycie u Lindów mowy już nie było. Trzeba było pędzić co koń wyskoczy na Krakowskie Przedmieście nr 435 do Borakowskich.

Bronisław Rutkowski

JESZCZE O „WŁAŚCIWYCH" LUDZIACH I „WŁAŚCIWYCH" MIEJSCACH

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż w organizacji naszego życia muzycznego istnieje sporo niedomagań, błędów, przeoczeń i t. p. Jest prawem, a nawet obowiązkiem każdego, komu losy rozwoju polskiej kultury nie są obojętne, wykazywać te niedomagania, szukać ich przyczyn, radzić nad ich usunięciem. Istnieje przy tym jeden warunek: krytyka taka powinna być rzeczowa, musi opierać się na sprawdzonych danych i o ile możliwe — powinna zawierać wskazówki pozytywnego rozwiązania omawianego zagadnienia. Inaczej, będzie to najzwyklejsza demagogia,

ukryta chęć jątrzenia i kłócenia i tak dostatecznie już skłóconego naszego światka muzycznego.

Zdawało by się, iż są to izmy, których nie potrzeba nikomu przypominać, które powinny należeć do trwałych zasad wszelkiej publicystyki w ogóle. A jednak, co pewien czas, wyskakują w prasie muzycznej tu i ówdzie, z jednej i z drugiej strony, te niedozwolone chwyty demagogiczne, czyniąc dezorientację i pomieszanie pojęć wśród nielicznych — tak, powiedzmy sobie szczerze — bardzo nielicznych czytelników prasy muzycznej i artykułów o muzyce.

Do takich demagogicznych „wyskoków" śmiem zaliczyć artykół p. S. L. S. pod tytułem: „Właściwi ludzie na właściwych miejscach", który ukazał się w 9 numerze „Muzyki Polskiej". Na poparcie słusznej, lecz zbyt dziś wiecowej i demagogicznej tezy autor przytoczył kilka — jak sam powiada — z szeregu przykładów pozornie błyskotliwych, a w gruncie rzeczy fałszywych, nieprzemyślanych.

Trudno mówić na naszym terenie muzycznym o zasadzie: Właściwi ludzie na właściwych miejscach. Okazuje się bowiem, iż jest mnóstwo tych „właściwych" ludzi, a brak zupełny „właściwych" miejsc. Tak jest obecnie i tak było by wówczas, gdyby p. S. L. S. wyznaczył każdemu według swojej zasady właściwe mu miejsce. Z obecnego „podziału miejsc" niezadowolony jest p. S. L. S., z jego podziału — więcej niż pewne — byliby niezadowoleni inni. Zresztą, w bardzo swoisty sposób pojmuje p. S. L. S. sprawę „właściwych miejsc". W oczach jego jedynym miejscem dla każdego zdolnego polskiego muzyka jest konserwatorium warszawskie. Czy kto chce uczyć, czy nie, czy ma zdolności pedagogiczne ,czy ich nie ma, powinien znaleźć się w Konserwatorium warszawskim. Nawet kosztem dobrze gdzieindziej zorganizowanej pracy — wszystkich pakować do Warszawy! I tu autor przytacza przykład niedopuszczalny z punktu widzenia politycznego i narodowego: boleje nad pracą muzyczną w Gdańsku p. Kazimierza Wiłkomirskiego. „Marnuje się energię i siły tak wybitnego artysty na beznadziejnej (!) placówce". I dalej: „Jeśli już komuś (!) potrzebna jest placówka Gdańska z jakichś (!), powiedzmy, powodów propagandowo-politycznych..." Więc w ten sposób rozumie autor nasze prawa i obowiązki w stosunku do Gdańska!?

Ceniliśmy wszyscy pracę artystyczną Kazimierza Wiłkomir-

skiego w Warszawie, ale zaimponował nam wszystkim dopiero trudną swoją działalnością, w niezmiernie skomplikowanych warunkach w Gdańsku. Dzięki jego zdolnościom organizacyjnym, taktowi i autorytetowi artystycznemu Polskie Konserwatorium w Gdańsku figuruje nie tylko w spisach, na papierze, jak to ongiś było, lecz stało się poważną placówką artystyczną, spełniającą po stokroć ważniejszą rolę posłannictwa kulturalnego, niż nasze szkoły muzyczne w innych miastach. Zamiast wzmocnić tę instytucję, dopomóc jej i rozwinąć ją, radzi p. S. L. S. posłać tam na kierownika młodego, energicznego absolwenta, „dla którego to będzie świetną szkołą życiową". A może jeszcze lepiej: krzyknąć „Heil Hitler" i zlikwidować Gdańskie Konserwatorium! A młodego, energicznego absolwenta — skierować do Warszawy, bo tam jedynie są „właściwe miejsca".

Kazimierz Wiłkomirski i Irena Dubiska byli w ciągu kilku lat profesorami warszawskiego Konserwatorium. Na własne żądanie zrzekli się tego stanowiska. Pan S. L. S. patetycznie zapytuje dlaczego dla nich tam nie ma miejsca. Pytanie co najmniej niewłaściwie sformułowane. Najwyżej można spytać tych artystów — dlaczego nie chcieli w Konserwatorium pracować.

A już zupełnie w sposób naiwny biadoli p. S. L. S. nad marnowaniem się polskich sił muzycznych za granicą. Odnalazł w Ameryce dwóch „tak wybitnych skrzypków" jak Michała Wiłkomirskiego i Jerzego Szpinalskiego. „Czy tej klasy artyści nie powinni przede wszystkim pracować w kraju i dla kraju?" Zgoda — powinni. Niech przyjadą, niech tu dadzą się poznać i jeśli okaże się, że są to istotnie wybitni skrzypkowie (p. Michała Wiłkomirskiego znaliśmy przed 10-ciu laty jako dobrego skrzypka, p. Jerzy Szpinalski był wówczas tylko dobrze zapowiadającym się uczniem) napewno pracy im w Polsce nie zabraknie. Wybitni skrzypkowie wszędzie są u nas potrzebni: w Filharmonii, w Radiu, w Ormuzie. Ale wszak „wybitni" ci skrzypkowie wyjechali do Ameryki, bo tam im lepiej płacą, bo tam mają własne auta, bo... itp. itp. A u nas: skromne płace, wiele pracy, wielkie wymagania, niewygody wyjazdów koncertowych (ORMUZ) na Wołyń, Wileńszczyznę i t. p. Proszę przekonać tych wybitnych artystów, że ich obowiązkiem narodowym jest pracować w Polsce! I to odnosiło by się do wielu — wielu innych muzyków, pracujących za granicą, szukających lepszych warunków pracy i egzystencji.

W r. 1934 opowiadano w Warszawie następującą anegdotkę, za autentyczność której ręczyć nie mogę: na jednym z koncertów Józefa Hofmanna zwrócił się ówczesny Minister oświaty p. Wacław Jędrzejewicz do Rektora warszawskiego Konserwatorium z zapytaniem i zdziwieniem: „Dla czego taki Hofmann nie jest profesorem waszego Konserwatorium?!" Na to rektor Morawski: „Słusznie Panie Ministrze. W bieżącym roku szkolnym mam jeszcze kilka godzin wolnych dla profesora kontraktowego, z opłatą 100 zł. miesięcznie. Możeby Pan Minister zaproponował to stanowisko Hofmannowi?"

Trudno, taka jest polska rzeczywistość muzyczna. Nie należy tego ani się wstydzić, ani załamywać rąk, tylko pracować. Jedni wolą od razu przyjść na gotowe, na „właściwe miejsce", a inni wiedzą, że u nas trzeba samemu mozolnie pracować nad stworzeniem i zorganizowaniem tego „właściwego miejsca". W ostatnich paru latach wiele pod tym względem zmieniło się u nas na lepsze. Taki Perkowski w Toruniu, Szpinalski — w Wilnie, Wiłkomirski — w Gdańsku to są „właściwi" ludzie, czyli ludzie z talentem, z temperamentem, pracowici, którzy potrafili stworzyć dla siebie „właściwe miejsca", czyli warsztaty rzetelnej i pożytecznej pracy artystycznej. Można było by przytoczyć takich przykładów jeszcze kilka. I to są nasze zdobycze kulturalne.

Pan S. L. S. nawołuje do „mobilizacji wszystkich wartościowych elementów polskiej armii muzycznej", mówi o nadchodzących „czasach wojen kulturalnych" i t. p. Słowa, słowa i słowa. „Właściwi" ludzie już są dawno zmobilizowani, bo pracują, „niewłaściwi" — czekają na „właściwe" miejsca i nic nie robią. Ach, prawda, robią: narzekają i biadolą.

Tadeusz Szeligowski

WOLNOŚĆ I KNEBLE

„Robotnik" z 26.X br. zamieścił na swych szpaltach artykulik pt. „Rozpolitykowana muzyka" omawiający wywody S. Szpinalskiego drukowane we wrześniowym numerze „Muzyki Polskiej" (IX.1938) pt. „Tezy kulturalne O. Z. N.". Autor notatki polemicznej „Robotnika" uderzył nie w wysunięte tezy artykułu Szpinalskiego, ale w poglądy wypowiedziane pod adresem

„liberałów". Obrona tego systemu przez „Robotnika" mogła by być interesująca zważywszy, że w organie socjalistów są jeszcze ludzie naprawdę wierzący w skuteczność liberalnej demokracji. Cóż z tego, kiedy ci właśnie ludzie nie potrafią mimo swych chęci wydobyć się z granic frazesu. „Prześladuje się odruch wolności", „bez wolności nie ma kultury", „knebel faszystowski" nie znaczą przecież więcej od jakiegoś „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się".

Dużą część wywodów poświęca autor znienawidzonym Niemcom, którzy palą książki, pozbawiają żydowskich artystów obywatelstwa i t. p. Oczywiście można te fakty naświetlać rozmaicie. Symboliczne spalenie książek na początku rewolucji hitlerowskiej jest dla „Robotnika" dowodem niesłychanego barbarzyństwa. Osobiście wolę takie objawy rewolucji od tych masowych mordów, jakich się dopuściła rewolucja bolszewicka. Kto jak kto, ale „Robotnik" nie powinien przecież mieć złudzeń, że każda rewolucja pociąga za sobą ofiary. Gdyby ruchy rewolucyjne kończyły się tylko na symbolicznym paleniu książek, oznaczało by to olbrzymi postęp w życiu narodów. Pozbawianie zaś obywatelstwa i wydalanie z kraju artystów niearyjskiego pochodzenia nie jest przecież żadną specjalną szykaną, lecz rezultatem całokształtu antysemickiej polityki hitleryzmu. Umieszczenie aryjczyków Strawińskiego i Hindemitha na wystawie „Muzyki zwyrodniałej" w Düsseldorfie obok szeregu utworów kompozytorów żydowskich musiało mieć jakiś specjalny powód, zważywszy, że balet „Persefona" Strawińskiego był niedawno wystawiany na scenach niemieckich, Hindemith zaś bez przeszkód drukuje u Schotta w Moguncji swoje nuty i książki (ostatni druk mam z 1937 r.).

Polityka kulturalna Niemiec hitlerowskich jest rezultatem generalnego nastawienia rządu i partii. Jeśli tu i ówdzie spotka jednostkę przykrość osobista — to w jakim że systemie rządzenia da się tego uniknąć? Ważniejszą rzeczą od tych spraw indywidualnych, często urojonych krzywd artystów, wydaje mi się celowe montowanie kultury mas — rzecz dla artystów o kapitalnym znaczeniu. Robotnicy fabryczni zgrupowani w „Kraft durch Freude" uczestniczą w koncertach o najwyższym poziomie artystycznym. Na specjalnie organizowanych w salach fabrycznych produkcjach, występują najwybitniejsi wirtuozi krajowi i zagraniczni. Szpinalski,—który już kilka razy grał na tych koncer-

tach robotniczych, mógł by panów z „Robotnika" poinformować dokładnie o różnych ciekawych rzeczach. Sądzę, że w tej materii właśnie „Robotnik" powinien być dobrze poinformowany. Organ reprezentujący świat robotniczy nie interesuje się osiągnięciami w zakresie kultury artystycznej mas u najbliższych sąsiadów, natomiast rozdziera szaty nad pozbawieniem obywatelstwa „dwu braci Mann", których możliwości pisarskie przez fakt wysiedlenia z Niemiec nie zostały jeszcze w niczym uszczuplone. Tego stanowiska „Robotnika" nie da się przecież wyjaśnić nawet największym zaślepieniem partyjnym, przysłaniającym refleksy tych osiągnięć w zakresie kultury mas, które zrealizowano, nieraz wspaniale w Niemczech i Włoszech.

Najciekawsze zaś jest to, że „Robotnik" zainteresował się sprawami muzyki dopiero wówczas, gdy ta ostatnia wkroczyła na teren polityki kulturalnej; zainteresowanie przejawiło się oczywiście od strony *politycznej* z zapoznaniem *społecznego* znaczenia muzyki dla kultury mas, co jest nierównie ważniejsze. Najwięcej zaś rozbrajają te miejsca wywodów „Robotnika", w których organ liberalizmu i demokratycznej wolności *neguje wręcz prawo szukania sobie przez muzyków takich form organizacji, które pozwolą im na spełnianie obowiązków ciążących wobec kultury muzycznej kraju i zabrania w dodatku muzykom „puszczania się na odmęty polityki"*. Życzliwa rada pozostania przy muzyce „czystej" kończy wywody. Jeśli do tego dodać zdanie reklamowe że „prawdziwym regulatorem życia społecznego i kulturalnego jest tylko socjalizm, regulatorem bez przymusu i w atmosferze całkowitej wolności dla twórczości", bierze chętka zapytać się: dlaczego to w epoce saskiej, epoce bezspornie „całkowitej wolności dla twórczości" nie powstało w Polsce *ani jedno* dzieło sztuki i dlaczego przymusowe środki działania stosowane przez Fryderyka Wielkiego albo przez książąt Mannheimskich wydały tak wspaniałe rezultaty? Jestem przekonany, że panowie z „Robotnika" odmówili by z pewnością nam muzykom prawa pisania o wielu rzeczach występujących poza „czystą" muzykę — gdyby mieli możność rządzenia. Zamknięcie muzyka w „czystej" muzyce, literata w „czystej" literaturze, nie jest żadną nowością. Przejawia się tu wyraźnie dążność do upodobnienia ludzi do mrówek wykonywujących mechanicznie stale te same czynności. *Lęk przed inteligencją* wyłania się jak złowrogi cień z poza niewinnego frazesu o „czystej" muzyce.

Oczywiście panowie socjaliści doskonale rozumieją konieczność planowej organizacji kultury. Drażni ich fakt szukania przez muzyków wzorów organizacyjnych niezależnych od metod socjalistycznych. Wypływa to u muzyków z dwuch przesłanek: 1) wiary w możliwość realizacji opartej o koncepcję polską oraz 2) przekonania, że tylko w oparciu o nacjonalizm polski można zrealizować istotne zadania muzyki polskiej".

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO W PARYŻU

Kiedy Bizet — dziękując za życzenia, składane mu przez przyjaciół po premierze „Carmeny" — wyraził się, że „są pierwszymi, którym się to podoba a obawia się, że i ostatnimi", nie przeczuwał zapewne, że instynkt, którym się w swej twórczości zawsze kierował, tym razem go nie zawiódł.

Znakomity kompozytor był już do tego stopnia rozczarowany i rozgoryczony brakiem zrozumienia i stałymi niepowodzeniami swoich dzieł, że ostatnie niepowodzenie — „Carmeny" — dobiło go ostatecznie i stało się — jak twierdzą niektórzy biografowie — przyczyną przedwczesnej śmierci. Ile w tym prawdy trudno dziś dociec, natomiast jasnym wydaje się, że tragedia Bizeta wyłoniła się z konfliktu między popędem twórczym, nacechowanym niezwykle poważnym i skupionym podejściem do sztuki a równoczesną chęcią zdobycia za wszelką cenę powodzenia i aplauzu szerokich warstw publiczności.

Kompromis ten chybił. Cała prawie ówczesna krytyka fachowa — obrzucając obelgami każdy nowy utwór Bizeta — zarzucała mu taniość efektów, nieumiejętność, brak oryginalności a nawet „wagneryzm" (!). Druga zaś strona— publiczność, dla której Bizet zdobywał się na kompromis, — ustosunkowała się, od pierwszego zetknięcia z jego muzyką, wrogo. Na koncercie Pasdeloup w roku 1863-cim wygwizdano „Scherzo", na premierze „Arlezjanki" zachowywano się tak, że ani jedna nuta muzyki nie doszła do uszu słuchaczy, żadna z oper nie przekroczyła za życia autora liczby dwudziestu przedstawień. Dopiero „Carmen", jakoby dzięki „niemoralności" libretta, zapełniła salę, lecz po 50-ciu przedstawieniach również zeszła z afisza.

Stara to historia, powtarzająca się zresztą często w życiorysach wybitnych artystów; rzuca się jednak w oczy tym bardziej dziś, w setną rocznicę urodzin Bizeta, kiedy cała Francja, a specjalnie Paryż od tygodnia entuzjastycznie czci swego genialnego a zarazem najistotniej francuskiego w swej twórczości kompozytora.

Tydzień Bizeta został zorganizowany z całym splendorem, towarzyszącym tego rodzaju okolicznościom. Pieczołowite — w nowej oprawie scenicznej — wznowienie oper „Djamileh", „Jeune fille de Perth", „Poławiacze pereł" oraz zawsze żywej i niespowszedniałej „Carmen" (po przekroczeniu 2500 przedstawień w samej tylko „Opéra comique" paryskiej), wznowienie „Arlezjanki" w Odeonie, wystawa pamiątek muzycznych, uroczysta sesja muzykologiczna i szereg koncertów symfonicznych dały wyczerpujący przegląd twórczości Bizeta. Najbardziej interesujące było wykonanie niektórych utworów symfo-

nicznych. Przyzwyczailiśmy się bowiem uważać Bizeta za kompozytora wyłącznie operowego. Faktem jest, że teatr i problemy dramatyczne pociągały go najwięcej a ogromna większość jego utworów symfonicznych inspirowana jest ideą literacką. Abstrahując od poematów takich, jak „Rzym", „Vasco de Gama", czy „Ulisses i Cyrce", nawet uwerturę „Ojczyzna" nazywa uwerturą dramatyczną a nie symfoniczną. Podobnie forma Mszy pociągała go — według jego własnych wynurzeń — głównie dlatego, że zamyka w sobie akcję—dramat.

A jednak słuchając Symfonii C-dur — utworu, który się śmiało może równać z symfoniami Mozarta czy Beethovena — zdajemy sobie jasno sprawę, ile rozmachu urodzonego symfonisty mieści się w tym utworze i jak świetne rzemiosło czysto symfoniczne posiadał młody (szesnastoletni!) Bizet. We wszystkich czterech częściach symfonii płynie wartkim potokiem muzyka żywa, lśniąca, o kapitalnych tematach, sprecyzowanych jasno i opracowanych mistrzowsko w każdym szczególe. Warto zaiste aby ten utwór trafiał nieco częściej na afisze rozmaitych, mniej lub więcej zamumifikowanych, koncertów symfonicznych.

W niedawno odnalezionej „Uwerturze", którą z okazji rocznicy wykonano po raz pierwszy, uderza wpływ włoski — przede wszystkim Rossiniego — oraz podobieństwo do początkowych oper Bizeta. Wobec braku ściślejszych danych należy więc przypuścić, że pochodzi ona z pierwszego okresu twórczości Bizeta a jako samodzielny utwór nie przedstawia większej wartości, z czego sobie prawdopodobnie już sam autor zdawał sprawę, chowając ją na dnie swej szuflady i nie pozwalając wykonywać za życia. Natomiast świetne w pomyśle „Warjacje chromatyczne" na fortepian, doskonale w stylu bizetowskim zinstrumentowane przez Weingartnera, są jedną z poważniejszych pozycji i zdążyły już zresztą gdzieniegdzie (w Niemczech szczególnie) zrobić większą karierę estradową. Słyszeliśmy również suitę „Jeux d'enfants" na orkiestrę, złożoną z paru krótkich utworów zinstrumentowanych przez samego Bizeta a pochodzących z jego zbiorku utworów fortepianowych pod tym samym tytułem. Suita ta odznacza się typową zgrabnością i dowcipem francuskiej miniatury muzycznej, stojącej na samym skraju granicy banału, ale przez niektórych biografów jest uważana za utwór przełomowy w twórczości francuskiego mistrza. Bez wątpienia przełom ten jednak rysuje się znacznie wyraźniej w „Arlezjance". W niej spotykamy się po raz pierwszy u Bizeta z nagłymi modulacjami i połączeniami odległych tonacji, z równoległymi septymami i z chromatycznym pochodem basu w czasie, kiedy w muzyce francuskiej ruch basu ograniczał się do elementarnych interwałów diatonicznych. Te i tym podobne nowości, które pojawiły się w „Arlezjance", a które Bizet rozwija w całej pełni w „Carmenie", dziś przechodzą bez wrażenia, lecz wówczas były pierwszymi zwiastunami późniejszych zdobyczy szkoły francuskiej z końca XIX-go i początku XX-go wieku.

Poza tymi czysto wewnętrznymi — z punktu widzenia muzycznego — rewolucyjnymi zdobyczami, należy przypomnieć i inną zasługę Bizeta, bliższą ogółowi, a nie mniej ważną: zasługę zreformowania opery. W „Carmenie" daje Bizet nowy rodzaj opery, odstępuje od systemu wiecznego szablonu i przez wprowadzenie czynnika świeżego realizmu stwarza dzisiejszą „opéra comi-

que". Carmen jest bliższa życiu, bardziej bezpośrednia i naturalniejsza od wszystkich innych oper swojej epoki. Nawet w słabszych momentach libretta, dzięki nieomylnemu instynktowi kompozytora, utwór nie chybia, lecz przemawia do głębi. Instynkt Bizeta dominuje w całej jego twórczości, dając sztukę bez wysiłku, nieprzeładowaną i o jasnych i wyraźnych konturach. Intynkt ten nie mylił go również w uchwyceniu charakteru południowego w „Arlezjance" czy „Carmen" — a zwłaszcza w „Carmen", która jest tak bardzo hiszpańska, mimo tego, iż jej twórca nigdy w życiu nie przekroczył Pirenejów.

Nietzsche określa muzykę Bizeta jako „śródziemnomorską", hiszpanie uważają „Carmen" za swą operę narodową, francuzi zaś chlubią się jej twórcą jako najtypowszym przedstawicielem muzyki rdzennie francuskiej.

Dla Bizeta jednak (według jego słów własnych) egzystowały tylko dwa rodzaje muzyki: dobra i zła. Muzyka Bizeta jest więc najpierw i przede wszystkim — dobra.

*

Pomimo ciężkich przejść natury politycznej i związanych z tym najróżnorodniejszych komplikacji (cały szereg instrumentalistów został zmobilizowany a znany kapelmistrz Albert Wolff otrzymał nakaz mobilizacyjny dosłownie w czasie próby z orkiestrą), orkiestry paryskie rozpoczęły sezon muzyczny w oznaczonym terminie. Żelazny repertuar, złożony z utworów Wagnera, Berlioza i Beethovena zainaugurował jak zwykle sezon. Stałe protesty prasy przeciwko nudzie tego odwiecznego repertuaru spowodowały jednak wprowadzenie do programów paru pierwszych wykonań nowych utworów. Usłyszeliśmy więc poemat symfoniczny „Rouen" *Sporck'a*, trzy Tria wokalne z towarzyszeniem orkiestry *Büssera*, „Orfeusza" *Roger-Ducasse'a* a i Nokturn *Guy-Ropartz'a* — wszystko utwory dosyć przeciętne, z których żaden nie wyróżnił się jakąkolwiek oryginalną cechą. W związku z palącą kwestią rozszerzenia repertuaru koncertowego, duże nadzieje pokłada się w obięciu stanowiska kapelmistrza w Société des Concerts de Conservatoire przez p. Charles Münch'a, który niejednokrotnie już dowiódł, że jest jedynym bodajże kapelmistrzem paryskim ożywiającym swe koncerty umiejętnym doborem nowości muzycznych i nie obawiającym się narazić konserwatywnej publiczności koncertowej. W ramach swych koncertów p. Münch zapowiada wykonanie całego szeregu utworów współczesnych; między innymi na dzień 4-go grudnia ustalone zostało wykonanie „Stabat Mater" Szymanowskiego.

Prawdziwą ucztą artystyczną było wykonanie „Trystana i Izoldy" z gościnnym występem Kirsten Flagstad (Izolda) i pod wspaniałą dyrekcją F. von Hoesslin'a. Norweżka Flagstad (obecnie primadonna Metropolitan Opera House) nie tylko obdarzona jest cudownym głosem o ogromnej skali i pięknej barwie, ale również włada nim iście po mistrzowsku.

Drugą ucztą miało się stać wykonanie Pasji według św. Mateusza Bacha przez słynny chór kościoła św. Tomasza w Lipsku. Chór okazał się rzeczywiście dobry, natomiast całość wykonania, jeśli chodzi o solistów, orkiestrę i kapelmistrza (K. Straube — sukcesor Bacha w prostej linii w kierownictwie muzycznym chóru) przyniosła dużo rozczarowania i raziła przeciętnością i brakiem precyzji.

Wzruszającym obiawem były liczne koncerty zespołu „Petits chanteurs

de la croix de bois" (francuski odpowiednik chóru ks. Gieburowskiego) w kościołach paryskich na intencję uratowania i utrzymania pokoju światowego. Młodzi artyści śpiewali piękne kolędy francuskie z szesnastego i siedemnastego wieku oraz duży repertuar współczesny, wśród którego wybijała się na pierwszy plan „Cantate pour la Paix" Milhaud'a, utwór, którego aktualnośc z jednej, a szczerość inspiracji z drugiej strony zyskały duży aplauz słuchaczy.

Barbara Podoska

OGÓLNOPOLSKI ZJAZD MUZYKOLOGÓW W POZNANIU

Pierwszy tydzień Muzyki Polskiej zgromadził w Poznaniu nietylko twórców i odtwórców muzycznych, lecz także i tych, którzy zajmują się naukową stroną muzyki. Zebrali się oni na pierwszym ogólnopolskim zjeździe muzykologów. Liczebnie gros uczestników Zjazdu stanowili młodzi muzykologowie, wychowankowie polskich katedr muzykologii. Patronowali im: gospodarz Zjazdu prof. dr. Kamieński, prof. dr. Jachimecki oraz nestor muzykologów polskich, dr. Opieński, mieszkający obecnie stale w Morges, który przewodniczył Zjazdowi. Żałować należy, że nie było na Zjeździe prof. dr. Adolfa Chybińskiego ze Lwowa, ani doc. dr. Juliana Pulikowskiego z Warszawy, którzy jedynie, jak poinformował zebranych organizator Zjazdu dr. Latoszewski, — nadesłali listy.

Po uroczystym otwarciu Zjazdu w sali Zakładu Muzykologii U. P. w obecności gospodarza Zjazdu — dziekana dr. Kamieńskiego, vice-prezydenta Zaleskiego, oraz inicjatora Zjazdu dr. Latoszewskiego rozpoczęły się obrady, które wskutek dużej ilości materiału musiały być przedłużone o jeden dzień ponad przewidziany program i trwały w sumie 4 dni. Poświęcone były zagadnieniom naukowym, oraz sprawom organizacyjnym.

Referaty wygłoszone na Zjeździe dadzą się tematycznie podzielić na kilka grup. W pierwszej z nich, teoretycznej, wygłosili referaty dr. Kwiek, dr. Łobaczewska i dr. Opieński. Dr. Kwiek, w referacie „o słyszalności" — podzielił się wynikami badań swoich nad stosunkiem dźwięku fizycznego do słyszalnego. Dr. Łobaczewska dała próbę syntetycznego ujęcia zagadnień melodyki, dr. Opieński w referacie „Zadania muzykologii polskiej" wskazał na szereg ciekawych muzykologicznych tematów, czekających na opracowanie.

Drugim działem muzykologii, z jakiego usłyszeliśmy referaty — była etnografia muzyczna, nad którą studia mają szczególnie korzystne warunki rozwoju na uniwersytecie poznańskim, dzięki pracom w terenie, prowadzonym przez prof. dr. Kamieńskiego i założeniu przez niego, bogatego już dzisiaj Archiwum fonograficznego. Referat „Z dziejów tańca ludowego w Wielkopolsce" wygłosiła mgr. Czyżykowska i „O trzech seryach Ludu O. Kolberga" mgr. Pleuss-Turczynowiczowa.

Trzecią wreszcie grupę stanowiły referaty z zakresu historycznego. Chronologicznie najwcześniejszą epoką zajął się mgr. Golachowski, mówiąc o Sekwencjarzu polskim z r. 1526, znalezionym w Cieszynie przez prof. Jachimeckiego. Pozostałe tematy referatów historycznych obracały się w granicach

18 i 19 w. Zajęcie się tą epoką jest objawem bardzo pożądanym, gdyż czasy, poprzedzające pojawienie się Chopina były dotąd prawie nieznane. Nie było wtedy w prawdzie geniusza na miarę Chopina, mimo to jednak zasługują one także na baczną uwagę, jako okres w którym cały zastęp średniej miary, czy nawet wybitniejszych muzyków wypracowywał polską kulturę muzyczną. Cykl tych referatów zaczął dr. Poźniak, przedstawiając badania nad melodią naszego hymnu narodowego i przynosząc jeszcze nowe dowody stwierdzające, że Ogiński nie był twórcą jego melodii, które to stanowisko zajmował dotąd prof. dr. Kamieński. W dalszym ciągu wygłosiła referat mgr. Rudnicka-Kruszewska o Wincentym Lesslu i kulturze muzycznej za jego czasów na dworze ks. Czartoryskich, mgr. Sobieski mówił o Wojciechu Dankowskim i mgr. Heising o Marcinie Żebrowskim. Niestety z braku czasu nie wygłosił zapowiedzianego referatu prof. dr. Kamieński: „Z dziejów Poloneza".

Głównym punktem zebrania, poświęconego sprawom organizacyjnym było zawiązanie Polskiego Towarzystwa Muzykologicznego. Wybrano komisję, której powierzono opracowanie form prawnych Towarzystwa i postanowiono odbyć najbliższy zjazd w czerwcu 1939 r. w Krakowie na zaproszenie prof. dr. Jachimeckiego.

Na tym zebraniu wysunięto także kilka pożytecznych dla kultury muzycznej polskiej inicjatyw. Wśród nich naczelne miejsce zajmuje inicjatywa prof. dr. Kamieńskiego, o pierwszorzędnym znaczeniu dla wyrobienia muzykalności w szerokich rzeszach społeczeństwa polskiego. Dotyczy ona jaknajprędszego przywrócenia nauki muzyki i śpiewu, jako przedmiotu obowiązkowego w szkołach średnich. Pod odpowiednim wnioskiem, zredagowanym przez prof. dr. Kamieńskiego a skierowanym do Min. W. R. i O. P. podpisali się wszyscy uczestnicy Zjazdu.

Sprawa muzykalności Polaków jest kwestią żywo omawianą przy różnych okazjach. I na Zjeździe w interesujący sposób zagaił dyskusję nad nią dr. Opieński, podkreślając między innymi, że rzekomy brak muzykalności Polaków jest najczęściej wygodną wymówką dla zasłonięcia lenistwa i bierności. W dyskusji podnoszono, że umiejętność zorganizowania życia muzycznego od podstaw, a także przykład konsumpcji muzycznej dawany przez najwyższe sfery intelektualne i rządowe, — przyczyniły by się niewątpliwie do podniesienia życia muzycznego w Polsce.

Omawiano na zjeździe także sprawę inwentaryzacji zabytków muzykologicznych w Polsce, niszczejących nieraz bezpowrotnie. Inicjatywę wskrzeszenia inwentaryzacji, już niegdyś robionej — wysunął p. R. Padlewski, a konkretny projekt przeprowadzenia jej w obecnych warunkach podał p. dr. major Lidzki-Śledziński.

Pożyteczne projekty o znaczeniu przede wszystkim wewnętrznym dla Towarzystwa wysunęli dr. Latoszewski i dr. Lidzki-Śledziński. Dotyczą one: założenia biura, rejestrującego wszelkie prace muzykologiczne polskie niewydane, i posiadające je w kopjach — oraz utworzenia kartoteki przy tym biurze, zawierającej wszelkie źródła nowych materiałów, odkrytych przez członków Towarzystwa.

Uczestnicy Zjazdu brali udział we wszystkich koncertach i przedstawieniach operowych Tygodnia muzyki oraz zwiedzili wystawy muzyczne. Z imprez to-

warzyskich zorganizowanych z okazji Zjazdu należy wymienić „wieczór koleżeński" urządzony przez vice-prezydenta Zaleskiego w Pałacu Działyńskich, „Zebranie towarzyskie" na które miasto zaprosiło uczestników Zjazdu na Ratusz, „czarną kawę" wydaną przez gospodarza Zjazdu, Dziekana dr. Kamieńskiego w sali Zakładu Muzykologii oraz „lampkę wina", którą przyjął uczestników Zjazdu dyr. dr. Latoszewski w Pałacu Działyńskich.

W przemówieniach wygłoszonych na zakończenie Zjazdu podkreślano pełną życzliwości atmosferę zrozumienia, jaka panowała w czasie obrad, wyciągając stąd najlepsze horoskopy dla współpracy między muzykologami na przyszłość.

Mgr. Hanna Rudnicka-Kruszewska

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Wśród solistów jacy wystąpili w okresie sprawozdawczym na estradzie filharmonicznej na pierwsze miejsce wysunął się Robert *Casadesus*, znajdujący się ciągle u szczytu formy a w dodatku grający program specjalnie wdzięczny dla jego indywidualności pianistycznej. W Koncercie Es-dur Liszta zabłysnął wirtuozerią o fenomenalnym rozmachu i precyzji, w Koncercie D- dur Mozarta dał wzór finezji interpretacyjnej opartej na niezwykle subtelnej technice. Na obu tych biegunach sztuki pianistycznej był niezrównany. Towarzyszył mu godnie Isay *Dobrowen*, dyrygent pełny polotu i świetnie panujący nad orkiestrą, umiejący podciągnąć nawet nasz filharmoniczny zespół, jakkolwiek i tu nie obeszło się bez lekkich wsyp. Było ich więcej na pozostałych koncertach, którymi dyrygowali *Cooper* i *Bierdiajew*, zwłaszcza że na pierwszym z tych koncertów kapelmistrz nie miał szczególnie szczęśliwego dnia i dał raczej nudne interpretacje „Eroiki", „Tematu z wariacjami" Mozarta i Uwertury z „Tannhäusera". Nie rozporszył atmosfery nudy fragment z opery Juliusza *Wertheima* „Fata Morgana", wykonany na tym koncercie w celu uczczenia 10-lecia śmierci kompozytora. Właśnie to dzieło o tak wysokich zamierzeniach udało się Wertheimowi o wiele gorzej niż jego krótsze utwory. Zbyt rażąca jest dysproporcja pomiędzy gęstą i operującą wielkimi masami brzmieniowymi instrumentacją a nikłością wyrazu na tej drodze osiąganego. Wobec tego, iż harmonika i instrumentacja tkwią w dawnych szablonach (pamiętamy wszyscy jak ujemnego zdania był Wertheim o muzyce sięgającej dalej niż... Brahms), wyrazu tego oczekiwać można było przede wszystkim od melodii. I tu spotyka nas największe rozczarowanie. Najbardziej patetyczne skoki melodyczne nic nie mówią, są blade i denerwujące brakiem jakieś wewnętrznej, nie powierzchownej, celowości i dynamiki. Lepiej było tego dzieła nie wydobywać z zapomnienia, by nie mącić wspomnienia jakie pozostawił po sobie Wertheim, w którym każdy musiał ocenić i uszanować wielki entuzjazm dla muzyki i prawdziwe znawstwo na odcinkach nie wkraczających w muzyczną współczesność. Niewdzięczne partie wokalne w „Fata Morgana" wykonali Stani *Zawadzka* i Michał *Zabejda-Sumicki*.

Koncert dyrygowany przez Bierdiajewa zawierał I symfonię *Beethovena*,

jeden z lepszych utworów symfonicznych *Morawskiego* „Nevermore", „Ekstazę" *Skriabina* i nowość: II-gi „Koncert skrzypcowy" *Prokofiewa,* w wykonaniu Roberta *Soëtensa,* dla którego ten koncert został specjalnie skomponowany (1935 rok). Nie wiem, w jakim stopniu dzieło to należy do okresu świadomego konserwatyzmu, jaki przechodzi obecnie Prokofiew (zdaje się nie bez wpływów „z góry"). Romantyzm i to nie najwyższego gatunku, jaki przebija np. w jego „Romeo i Julii", w Koncercie skrzypcowym występuje raczej marginalnie — w kantylenie głosu skrzypcowego, którego melodia jest utrzymana w bardzo tradycyjnych, „grzecznych" ramach tonalnych. Natomiast faktura harmoniczna i instrumentalna nie jest tak bardzo grzeczna, jak się wydaje na pierwszy rzut oka, nie jest również romantyczna, raczej klasycyzująco archaiczna.

Instrumentacja celowo dyskretna, ograniczająca się przeważnie do kwintetu smyczkowego i do drzewa, z minimalnym użyciem blachy i perkusji, ale nie pogardzająca poszukiwaniami kolorystycznymi, niekiedy bardzo udanymi. Harmonika stanowiąca dosyć dziwny stop typowych prokofiewowskich współbrzmień z surowymi „händlowskimi" akordami. Całość, mimo pewnych cech eksperymentalnych, brzmiąca dziwnie niewspółcześnie, i mimo niewątpliwego mistrzostwa formalnego, ,zdająca się świadczyć o pewnym wyczerpaniu inwencji, a zwłaszcza o osłabieniu rozmachu i impulsywności, tak dawniej charakterystycznych dla żywiołowego talentu Prokofiewa. Dzieło ciekawe, a jednak nudne, zwłaszcza, iż orkiestra grała dziwnie bez przekonania a w ostatniej części poprostu sypała się, niemal bez przerwy. Szkoda, bo Bierdiajew miał poza tym dobry dzień, ładnie podał Beethovena a zwłaszcza swój numer popisowy: „Ekstazę".

Solista, Robert *Soëtens* okazał się skrzypkiem solidnym, o dużej ekspresji, trochę za słabym tonie i nie zawsze niezawodnej technice.

11-go listopada odbył się uroczysty koncert, poświęcony muzyce polskiej. Połączone orkiestry filharmoniczna i Polskiego Radia oraz chór polskiego radia pod dyrekcją Grzegorza *Fitelberga* wykonały obok utworów oficjalnych: „Bogurodzicy", Hymnu narodowego, „Pierwszej Brygady" i poniekąd do tej kategorii należącego „Veni creator" Szymanowskiego, kilka dzieł czołowych kompozytorów polskich: Koncert f-moll Chopina (solista Zygmunt Dygat), Mazur ze „Strasznego Dworu", „Fantazję" Paderewskiego (solista Henryk Sztompka) i „Harnasie" w całości.

Wśród występów solistów wymienić należy podwójny recital dwuch bardzo zdolnych młodych artystek: pianistki *Kalmanowicz* i skrzypaczki *Skomorowskiej,* urządzony przez Sekcję Pomocy Młodym Muzykom w Małej Filharmonii, występ węgierskiego kwartetu kobiecego w Konserwatorium oraz recital Tito *Schipy.* Ten ostatni koncert, jak wszystkie efektowniejsze imprezy, pozwalające liczyć na większy zysk, urządzany był przez impresaria mającego w tym względzie monopol — Izraela Orensteina, człowieka w bardzo swoisty sposób traktującego zadania prasy muzycznej, wskutek czego, zwłaszcza dla przedstawicieli prasy fachowej, dostanie się na jego imprezy związane jest z upokarzającym napraszaniem się, niezawsze w dodatku uwzględnianym. W rezultacie na imprezy te najtrudniej jest się dostać właśnie muzykom, zwłaszcza jeżeli nie mają chęci uzależniania się od kogoś, kto

w świecie muzycznym jest poprostu intruzem, chcącym robić dobre interesa. Z tego też względu sprawozdania o koncercie Tito Schipy — nie będzie.

W Stow. Miłośników Dawnej Muzyki odbyły się dwie audycje: na pierwszej z nich grał wspomniany już Soëtens dobry, jakkolwiek niezupełnie poprawny stylistycznie w utworach *Corelliego, Leclaira* i *Quentin le Jeune* (odkryta przed paru miesiącami „Sonata") oraz dosyć słaby w Koncercie G-dur *Mozarta*. Druga audycja zawierała dwa bardzo interesujące, poraz pierwszy u nas wykonane utwory kameralne: „Sonatę" na obój, fagot, wiolonczelę i basso continuo *Händla* oraz „Divertimento" *Haydna* na obój, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i basso cont. Poza tym program zawierał organowe utwory *Couperina* i *Frescobaldiego* (wyk. Kucharski), Sonatę *Locatelliego* w wykonaniu Jarząbskiego i szereg pieśni *Pergolesiego* w bladej interpretacji Walerii Jędrzejewskiej.

W „Teatrze Wielkim" dwie premiery: „Faust" i „Cygańska miłość" Lehara. Każda premiera operowa, — w dodatku tym razem tylko wznowienie — musi być okupiona operetką, która oczywiście ma „do rozporządzenia" większość dni w tygodniu. Sam w sobie fakt nowej inscenizacji „Fausta" nie jest niczym złym; nie jest nawet niczym szkodliwym wystawienie w gmachu operowym tak klasycznej operetki jak dzieło Lehara, — pozwalają sobie na to najsolidniejsze opery zagraniczne. Ale gdy się zważy, że u nas się wznawia „Fausta" podczas gdy tylu arcydzieł nawet nienajnowszej muzyki operowej, w ogóle nie wystawiano w Warszawie, — wybór nie wydaje się najszczęśliwszy. Podobnie, gdy się widzi iż „Cygańska Miłość" nie jest tak sobie chwilowym zwrotem ku lżejszemu repertuarowi, lecz kontynuacją zasadniczej, operetkowej linii repertuarowej, — nie można nad tym przejść do porządku, i nie uratuje tu sytuacji fakt, iż „Cygańska Miłość" przewyższa „Księcia Szirasu" zarówno muzyczną wartością, jak poziomem wykonania. *Messalka* jedyna już teraz reprezentuje ów dawny, szlachetniejszy styl operetkowy, *Fedyczkowska* stała na dobrym poziomie wokalnym i aktorskim, dobry był *Wasiel* i doskonały *Bolko*. Pozostali na poziomie wyrównanym.

Omówienie nowej inscenizacji „Fausta" w następnym sprawozdaniu.

Konstanty Régamey.

KRAKÓW

Sezon koncertowy ruszył z miejsca w tempie wysoce ociężałym. Opera po dłuższej przerwie rozpoczęła swą działalność, urządzając zaledwie dwa przedstawienia. Jest to ilość stanowczo za mała, o czym świadczy choćby silna frekwencja publiczności, która nie bacząc na ograny repertuar *(Halka* i *Rycerskość wieśniacza z Pajacami)* tłumnie odwiedziła teatr. Główne partie były jak zwykle obsadzone artystami „importowanymi" jak Platówna, Lipowska, Drabik, Dobosz i inni; reszta solistów była miejscowa. Kombinacja taka mogła by być bardzo dobra, gdyby podbudowa chóralno- orkiestralna stała na poziomie chociażby poprawnym. Niestety mała ilość prób oraz zbytnie zaufanie we własne siły wobec repertuaru dawno znanego, nie wydały rezultatów zadawalających.

Pierwszy *koncert symfoniczny* był prowadzony przez Bronisława Wolfsthala. Orkiestra tym razem podciągnęła się w sposób widoczny, osiągając

w miarę swych możliwości całkiem dobre rezultaty. Oczywiście możliwości te wzrosły by znacznie gdyby się dało pracę zespołu usystematyzować, a przede wszystkim uzyskać możność odbywania stałych prób przynajmniej w ciągu sezonu. Trzykrotne zebranie się na kilka dni przed koncertem nie może w żaden sposób doprowadzić do stopniowego doskonalenia się, chociaż niewątpliwie Kraków posiada całkiem odpowiedzialnych instrumentalistów. Mimowoli nasuwa się analogia do znanego powiedzenia o wojnie, do prowadzenia której potrzeba trzech rzeczy: 1) pieniędzy, 2) pieniędzy, 3) pieniędzy. Podobnie i do pracy zespołowej potrzeba koniecznie trzech rzeczy: 1) prób, 2) prób, 3) prób. *A może różnicę między wojną a pracą zespołową dało by się sprowadzić do wspólnego mianownika,* to znaczy do kwestii „finansowej"?

Pisząc o sprawach gospodarczych, trudno nie zwrócić uwagi na opłakane stosunki panujące w Krakowie. Mimowoli nasuwa się porównanie w istocie swojej poprostu tragiczne. Weźmy dla porównania miasto liczące cośkolwiek więcej mieszkańców niż Kraków, a mianowicie Poznań. Jego budżet muzyczny dochodzi do pół miliona złotych, a Kraków? Otóż ze wstydem trzeba się przyznać, że Polskie Ateny poświęcają na cele muzyki około 20 tysięcy złotych. Gdzie szukać przyczyn tego, nie wiadomo. Zapewne władze miejskie zbyt mało interesują się popieraniem sztuki, kładąc nacisk raczej na zaniedbaną przez poprzedników działalność, mającą na celu uporządkowanie i rozbudowę miasta; lecz przyczyną może być także i zbytnie rozproszkowanie naszego życia muzycznego. W Poznaniu mają władze do czynienia ze zwartą organizacją, w Krakowie kołatają o subwencję różne towarzystwa, a nie wszystkie z nich dają gwarancję należytego zużytkowania udzielonego im poparcia materialnego. I to bynajmniej nie ze złej woli, lecz poprostu z tak często u nas spotykanego niedołęstwa i bierności.

Wracając do ruchu koncertowego, wymienić należy dwa koncerty urządzone przez *Stowarzyszenie Młodych Muzyków.* Stowarzyszenie to urządza co miesiąc stale po dwa do trzech koncertów, na których występują najwybitniejsze siły krakowskie. We wrześniu imprezy te miały charakter propagandowy. Organizatorom chodziło o przyzwyczajenie z powrotem publiczności krakowskiej do chodzenia na koncerty, dlatego też dano wstęp całkowicie wolny, nie pobierając nawet opłat za program i garderobę. Zamierzenia te osiągnęły pełne rezultaty, na sali bowiem brakło miejsc; a jeszcze nie tak dawno pesymiści twierdzili, że aby ściągnąć publiczność na koncerty trzeba chyba do biletów (oczywiście gratisowych) dodawać premie.

W końcu będzie rzeczą charakterystyczną zanotować jedyną w tym okresie imprezę urządzoną siłami zagranicznymi. Był to występ *Orkiestry Dziewcząt Cygańskich.* Obecni na koncercie kwestionowali wprawdzie zarówno dziewczęcość wykonawczyń jak ich cygańskość, niemniej frekwencja była prawie taka, jak na występach Kiepury.

Wł. P-k.

POZNAŃ

Jak przewidywałem, tak się też stało. W sprawozdaniu z Tygodnia Muzyki Polskiej w Poznaniu opuściłem kilka pozycyj i to takich, jak: 1) ufun-

dowanie przez towarzystwo Muzyczne Kolejarzy poznańskich popiersia Kurpińskiego (wielkopolanina), którego uroczyste odsłonięcie odbyło się właśnie w dniu otwarcia Tygodnia w Teatrze Wielkim (przemówienia przy tej okazji wygłosili: przedstawiciel Tow. Muzycznego Kolejarzy i prof. Kamieński); 2) pełne uniesienia, radości i dumy przemówienie dyrektora Latoszewskiego na otwarciu Tygodnia; 3) pogawędka Lucjana Kamieńskiego w przedzień premiery jego opery „Damy i Huzary".

Skwapliwie to wszystko teraz notuję i uzupełniam, ażeby nie było luk w kronice.

Po uroczystościach Tygodnia nastały dni powszednie sezonu, wypełniane wznowieniami oper i gościnnymi występami. Największe powodzenie miały występy pani Mercedes Capsir w „Cyruliku" i „Traviacie". Nie mogłem jednak być na tych przedstawieniach, tak zresztą, jak i na innych, ograniczyć się więc muszę do zaprotokółowania faktów. P. Wermińska wystąpiła w „Carmen", a p. Perkowicz w „Damie Pikowej".

Z koncertów do zanotowania jest estradowe wykonanie „Widm" Moniuszki i „Smutnej Opowieści" Karłowicza. Poza tym koncert muzyki religijnej w Kościele pobernardyńskim z udziałem chóru ks. Gieburowskiego i solistów: p. Tułasiewicza — wiolonczela, p. Kaniewskiej — śpiew i p. Drzewieckiego — organy.

Na wieczorze kameralnym pary artystów niemieckich, skrzypka p. Zernicka i pianistki p. Axenfeld (znanej z ostatniego konkursu chopinowskiego) najwięcej zainteresowania wzbudzały ich wspólne produkcje—sonaty: Händla, Beethovena i Francka. Szczególnie zwracała uwagę pianistka świetnym rytmem, dyskretnym a równocześnie plastycznym tonem i bardzo zajmującą frazą. Zato jej występ solowy był mniej udany. Skrzypek p. Zernick ma dość bogaty ton i wrodzoną... choć nie zbyt głęboką muzykalność. Jest dobrze uczony, a nawet tresowany, i ta tresura przeszkadza mu w bezpośredniości frazy, która jest albo odrobinę za sztywna i kanciasta, albo znów przedelikacona.

St. Wiechowicz

SKIERNIEWICE

W roku ubiegłym sezon koncertowy był pod znakiem symfonii Beethovena. Na pięciu porankach symfonicznych wykonano 5 symfonij Beethovena, a mianowicie I, II, III, IV i VII (V i VI były wystawione w latach ubiegłych), poprzedzone odpowiednimi wyjaśnieniami. Poza tym wykonano Glucka uwerturę do op. Ifigienia w Aulidzie, Webera uwerturę „Eurianta", Liszta „Preludia", Griega suity „Peer Gynt" I i II, oraz z muzyki Polskiej Statkowskiego uwerturę do op. „Maria", Moniuszki „Flis" i „Bajkę".

Jako soliści wystąpili: T. Wojtaszewska (Konzerstück Webera i Fantazje węgierskie Liszta z tow. orkiestry), E. Mossakowski (pieśni), W. Wermińska (arie z tow. orkiestry) A. Szlemińska (pieśni) oraz M. Zabejda-Sumicki (arie i pieśni z tow ork.).

Główną wykonawczynią tych koncertów była orkiestra symfoniczna 18 pp., która w porównaniu z ubiegłym rokiem zrobiła bardzo duże postępy. Jako dyrygenci występowali stale por. K. Wójcik, St. Janiszewski, który również

poprzedzał każdy koncert prelekcją, a trudniejsze utwory — wyjaśnieniami ich treści muzycznej, oraz Szef orkiestr wojskowych p. major B. Sidorowicz (dyrygował na ostatnim poranku).

Dla ścisłości kronikarskiej należy zanotować w roku ubiegłym bardzo udany występ chóralny XVII Koła Śpiewaczego, pod dyr. W. Krzyżewskiego.

Sezon koncertowy w r. 1938/39 rozpoczął się w Skierniewicach w październiku porankiem symfonicznym. Program całkowicie był poświęcony twórczości Beethovena.

Po prelekcji St. Janiszewskiego orkiestra symfoniczna 18 pp. wykonała V symfonię pod dyr. por. K. Wójcika.

W II części wykonano uwerturę Coriolan oraz koncert fortep. Es dur, który z wielką brawurą i wyczuciem stylu odegrał W. Małcużyński. Orkiestrą w II części poranku dyrygował St. Janiszewski.

Oprócz koncertów odbywają się stale w Skierniewicach audycje symfoniczne dla młodzieży, organizowane również jak i koncerty przez Sekcję Muzyczną Tow. Artystycznego przy współudziale „Ormuzu".

h. k.

TORUŃ

Pierwszy koncert solistyczny, zorganizowany przez P. T. M. łącznie z Ormuzem w dniu 24 października, przyniósł nam występ Ireny Dubiskiej i Edwarda Bendera, którzy dali piękny wieczór muzyczny. Dubiska, znana już Toruniowi z poprzednich występów i tym razem zaprezentowała, swą najwyższej klasy sztukę wiolinistyczną porywając słuchaczy siłą i ciepłem swego tonu i finezją techniki. Edward Bender śpiewał arie operowe, wykorzystywując umiejętnie wszystkie możliwości swego pięknego basu do muzykalnej i ujmującej interpretacji. Niezawodny akompaniator — Sergiusz Nadgryzowski przyczynił się w dużym stopniu do powodzenia solistów.

W dn. 6 listopada odbyła się audycja kameralna w Konserwatorium dla członków Pom. Tow. Muz. Wykonawcy: Halina i Jadwiga Wojciechowskie (skrzypce i fortepian) — Stanisław Chojecki (fortepian) oraz Franciszek Kaźmierczak (skrzypce) dali program muzyki polskiej, złożony z utworów Szarzyńskiego, Chopina, Szymanowskiego, Melcera, Zarzyckiego i in. Audycję transmitowała Rozgłośnia Pomorska.

Cantus.

WILNO

Październik nie obfitował w szczególniejsze wydarzenia muzyczne. Przyjazd *Ady Sari*, zważywszy okoliczności towarzyszące przedstawieniom „Traviaty" Verdiego i „Poławiaczy Pereł" Bizeta — był raczej zjawiskiem ujemnym. Tak wystawiane widowiska muzyczne mogą raczej zniechęcić niż zachęcić do opery. Wprawdzie pp. *Popławski i Mossakowski* ratowali sytuację jak mogli, ale nie na wiele się to przydało. Występ jakiegoś pana Leńskiego w roli Alfreda — był komicznym nieporozumieniem. Publiczność i śpiewacy na scenie śmiali się wręcz głośno ze śpiewu i gestów śpiewaka.

Doszło do tego, że ze sceny zaanonsowano z konieczności niedyspozycję p. Leńskiego. Odpowiedzialność za ten niefortunny występ ponosi podobno p. Ada Sari, której p. Leński jest uczniem.

Oprawa sceniczna oper była słaba, chóry śpiewały tak sobie. (Straszne „sztampy" w ruchach). Kapelmistrz p. Rubinsztejn — mający zdaje się zagwarantowane „dożywocie" przy pulpicie operowym w „lutni", powinien coprędzej przestać dyrygować! Głośne wybijanie taktu nogą o podium, niefrasobliwe bicie pałeczką w pulpit (z którego wylatują tumany kurzu) dyskwalifikują p. Rubinsztejna jako kapelmistrza, a przedstawienie ściągają do poziomu budy jarmarcznej.

Klub muzyczny zaprezentował publiczności wileńskiej na dwóch koncertach (13 i 20 paźdz.) nowego dyrygenta p. Kazimierza *Hardulaka*, który przybył do Wilna na miejsce p. Cz. Lewickiego. Obydwa występy wykazały, że kwalifikacje i uzdolnienie młodego dyrygenta są bardzo wysokie. Młody artysta panuje doskonale nad orkiestrą, szczególnie troskliwie traktuje kwintet smyczkowy, z którego wydobywa wiele możliwości i niespodzianek.

Bardzo interesująco wypadły Concerto grosso d-moll Händla, oddane z istotnym patosem zawartym w tej potężnej kompozycji, — oraz VIII symfonia Beethovena potraktowana raczej impresjonistycznie w sensie silnych kontrastów poszczególnych barw orkiestralnych. Z ogromną starannością wykonał p. Hardulak „Epitaphium" T. Szeligowskiego poświęcone cieniom K. Szymanowskiego) napisane na orkiestrę smyczkową.

Na uwagę zasłużyło wystawienie „Krakowiaków i Górali" przez Teatr muzyczny „Lutni." Szanowny ten zabytek muzyki operowej polskiej z miłą i bezpretensjonalną muzyką Stefaniego (nie Kurpińskiego — jak głosiły afisze) przedstawia się dziś jeszcze zajmująco i — aktualnie, głosząc hasła jedności i zgody, oczywiście w sensie ideałów rewolucji francuskiej. Z grona wykonawców wyróżnił się szczególnie p. Witold *Rychter*, dobry śpiewak i inteligentny aktor.

Z pośród nowości w zakresie organizacyjnym należy zanotować rozpoczętą w tym roku współpracę klubu Muzycznego z Klubem Prawników (niektóre koncerty klubowe odbywać się będą w lokalu Klubu Prawników) oraz nabycie przez konserwatorium Muzyczne im. M. Karłowicza koncertowego fartepianu polskiej firmy Fibigera w Kaliszu. W ten sposób poważna i dotkliwa luka w życiu muzycznym Wilna została zapełniona.

irma

SPRAWOZDANIA

DUNICZ JAN JÓZEF: Adam Jarzębski i jego „Canzoni e concerti" (1627). Lwów 1938 Skład Główny: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 8°, 248 str. Lwowskie Rozprawy Muzykologiczne. Wydawnictwo Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza. Kierownik wydawnictwa: Prof. dr. Adolf Chybiński. Seria I, Nr. 1.

Wreszcie najstarszy z istniejących na uniwersytetach polskich zakładów wzgl. seminariów muzykologicznych zdobył sobie seryjną publikację! Wreszcie, bo w Niemczech, ojczyźnie i głównym ośrodku wiedzy muzykologicznej,

seminaria i zakłady muzykologiczne posiadają od wielu lat publikacje, w których prace doktorskie są wydawane seriami. Publikacje takie zawierają w tytule nazwę miasta uniwersyteckiego, jak np. „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft", „Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft", „Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft" itd. Na wzór tych niemieckich publikacji nazwał Kierownik Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego, prof. dr. Adolf Chybiński, swe publikacje „Lwowskimi Rozprawami Muzykologicznymi". — Serię I, poświęconą historii polskiej muzyki, rozpoczyna praca doktorska J. J. *Dunicza* o najwybitniejszym kompozytorze polskim instrumentalnym z XVII wieku, Adamie Jarzębskim i jego canzonach i koncertach z r. 1627. Zajmowali się tym kompozytorem wprawdzie niektórzy polscy muzykologowie, lecz nie przeprowadzono nad jego twórczością wyczerpujących badań na szerszym tle porównawczym, jakkolwiek stwierdzono u Jarzębskiego wpływy włoskie. Jednakże pojęcie „wpływów włoskich" w czasach Jarzębskiego jest bardzo złożone i wymaga wielkiej precyzyjności w określeniu tych wpływów, do czego potrzebna jest o wiele bardziej dokładna znajomość współczesnej Jarzębskiemu muzyki instrumentalnej, zwł. włoskiej, i uwzględnienie wszystkich tych badań, które do pracy tego rodzaju są niezbędne.

Po krótkim wstępie, w którym autor podaje jasno ujęte, trafne krytyczne uwagi o dotychczasowej literaturze, poświęconej osobie Jarzębskiego (J. był nie tylko muzykiem i kompozytorem, lecz również poetą i budowniczym królewskim), podaje autor w I-szym rozdziale biografię naszego kompozytora, opartą na obcych i własnych badaniach archiwalnych warszawskich. Autor przy tym nie ogranicza się wyłącznie do podawania ścisłych faktów biograficznych, ale równocześnie przedstawia stan kultury muzycznej w ówczesnej Warszawie i w tych miejscowościach zagranicznych, w których bawił Jarzębski, aby wykazać, na jakim tle i w jakim otoczeniu wzgl. pod jakimi wpływami wyrósł muzyczny styl Jarzębskiego. — W II-gim rozdziale zajmuje się opisem manuskryptu z dziełami Jarzębskiego. — Następne rozdziały, III — VII, prowadzą już *in medias res:* dzieła Jarzębskiego zostają szczegółowo zanalizowane i porównywane z współczesnymi kompozytorami pod względem: melodyki, rytmiki, harmoniki, kontrapunktu i formy. — W „Zakończeniu" zebrał autor wyniki swych analiz w syntezę stylistyczno-historyczną, dołączając udane, treściwe francuskie streszczenie. Pracę zamykają: „Literatura przedmiotu" i starannie wykonany „Indeks nazwisk".

Układ pracy jest bardzo jasno i konsekwentnie skonstruowany pod względem formalnym i metodycznym. Badania analityczne, przeprowadzone z wielką precyzją i dokładnością, nawiązują ustawicznie do metody porównawczej, uwzględniając pod tym względem wiele dzieł ówczesnej muzyki włoskiej dla wykazania związków, łączących twórczość Jarzębskiego z muzyką ówczesnego włoskiego baroku. Ważnym wynikiem badań autora jest przeprowadzenie dowodu, że dzieła Jarzębskiego należą poza Włochami do najbardziej nowoczesnych w swym czasie i poprzedzają muzykę niemiecką. Jarzębski bowiem nawiązuje do najnowszych ówczesnych dążeń i zdobyczy instrumentalnej muzyki włoskiej (z Frescobaldim na czele), podczas gdy niemieckie rysy konserwatywne przetrwały jeszcze poza czasy powsta-

nia dzieł Jarzębskiego, bo do połowy XVII wieku. Ogromną wprost zasługą dr. Dunicza jest wykazanie, że zupełnie niesłusznie niemieccy badacze, powodując się tym, że kopia dzieł naszego mistrza znajduje się we Wrocławiu, usiłowali zaliczyć jego twórczość do niemieckiej muzyki. Autor wykazuje, że taka anekcja jest z tego powodu niemożliwą, że nie tylko nic nie łączy Jarzębskiego z kulturą niemiecką, ale w stosunku do niej styl jego dzieł jest zjawiskiem zupełnie odosobnionym! Znaczenie twórczości Jarzębskiego dla polskiej muzyki kameralnej tych czasów jest więc przełomowe.

Badania dr. Dunicza są przeprowadzone ze skrupulatną dokładnością i metodyczną precyzyjnością, które to cechy są charakterystyczne dla wszystkich prac muzykologicznych, pochodzących z Lwowskiego Zakładu Muzykologicznego, zagranicą chlubnie znanego i cenionego jako „Lemberger Schule". Nie można w całej obszernej pracy (234 str. tekstu polskiego) znaleźć żadnych gołosłownych twierdzeń lub pięknie brzmiących frazesów, nie mających nic wspólnego z nauką. Nie ma żadnych „rewelacyjnych odkryć", natomiast wyrastają wszelkie konkluzje przed czytelnikiem wprost *ab ovo*, można je w każdej chwili sprawdzić na podstawie przez autora podanej obfitej literatury w kilku językach, i na podstawie wielkiej ilości przykładów nutowych (150), które podnoszą wartość tej książki. (Nie zgadzam się z przypuszczeniem autora, że tytuły niektórych canzon Jarzębskiego, urobione z nazw różnych miast, jak „Berlinesa", „Spandesa", Norimberga", świadczą o jego pobycie w tychże miastach. Ze zjawiskiem takich tytułów można się w tych czasach spotkać u wielu kompozytorów lub zbieraczy, wydawców muzyki instrumentalnej. Przypuszczalnie chodzi tu o jakieś pieśni czy tańce, które w obrębie danego miasta swego czasu spełniały funkcję naszych dzisiejszych hymnów państwowych i które służyły kompozytorom jako materiał do opracowania). Praca dr. Dunicza nosi coprawda piętno pracy doktorskiej, czyli jest w przedstawieniu materiału i badań niekiedy nieco za obszerna i szczegółowa, drobiazgowa. Jest to jednak nie tylko cechą prawie każdej pracy doktorskiej, ale okoliczność ta jest dobrą ilustracją tego, w jaki sposób autor przystępuje do badania, i umożliwia czytelnikowi zapoznanie się z warsztatem pracy autora. I tu trzeba podkreślić, że dr. Dunicz posiada pierwszorzędną technikę i ściśle naukową metodę w podejściu do opracowania muzykologicznych zagadnień, że jego praca staje w szeregu najlepszych rozpraw, jakie w ostatnich latach wydała nasza muzykologia, i że ta nasza polska muzykologia może w osobie dr. Dunicza witać w swym szczupłym gronie prawdziwych (!) muzykologów nowego wiele obiecującego kolegę.

Pozostaje nam pogratulować Kierownikowi Zakładu Muzykologicznego, prof. Chybińskiemu z okazji tak pięknie rozpoczętych „Lwowskich Rozpraw Muzykologicznych" i życzyć Mu, aby mógł — przy dalszym poparciu Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego, Grona Profesorów Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu J. K. we Lwowie oraz Stowarzyszenia Asystentów Uniwersytetu J. K. i Akademii Med. Wet. we Lwowie, które umożliwiły wydanie pracy dr. Dunicza i którym polska muzykologia może tylko jaknajgoręcej dziękować za ich udzieloną pomoc — w szybkim tempie pomnażać owe „Wydawnictwo Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu

Jana Kazimierza" i tym sposobem „pełnić nadal służbę dla dobra nauki polskiej". Z omówionej pracy widzimy dopiero bowiem, jak bardzo mylą się ci „fachowcy", którzy twierdzą, że dawniejsza muzyka polska została „już zbadana". Jak długo poszczególni mistrze muzyki dawnej w Polsce nie otrzymają swych wyczerpująco napisanych monografii, tak długo nie może być mowy o „zbadaniu" tej muzyki.

A teraz kolej na „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej", aby wydać wszystkie jeszcze nie drukowane utwory Jarzębskiego.

dr Julian Pulikowski

Z ORMUZU

W listopadzie odbyły się następujące objazdy koncertowe na prowincji:

w Łodzi, Zgierzu, Kraśniku, Janowie Lubelskim, Krasnymstawie, Zamościu, Tomaszowie, Hrubieszowie, Lublinie i Puławach — A. Szlemińska (sopr.), Z. Adamska (wiolончz.), K. Bogacka (akomp.);

w Augustowie, Suwałkach, Ostrowi Maz., Łomży — E. Bender (bas), W. Niemczyk (skrz.), S. Nadgryzowski (akomp.);

w Grodnie, Szczuczynie, Mołodecznie, Trokach, Wilnie, Święcianach i Płocku — E. Umińska (skrz.) i Z. Dygat (fort.);

na Wołyniu (7 miast) — W.Małcużyński (fort.) i S. Jarzębski (skrz.);

w Nowogródczyźnie i Wileńszczyźnie północnej (11 miast) — J. Draże (skrz.), A. Michałowski (bas), N. Hornowska (akomp.);

w Lubelszczyźnie północnej (5 miast) — E. Bender, S. Jarzębski, S. Nadgryzowski;

w Radomiu (audycje i koncerty) — A. Szlemińska, E. Bender, M. Zabejda-Sumicki, Z. Adamska, S. Jarzębski;

w Skierniewicach — II-gi koncert symf. pod dyr. S. Janiszewskiego i K. Wójcika z udz. A. Hernesa (ten.).

W Warszawie, oprócz licznych audycyj w szkołach, ORMUZ zorganizował 2 przedstawienia popołudniowe dla młodzieży szkolnej w Teatrze Wielkim: „Verbum Nobile" Moniuszki i „Harnasie" Szymanowskiego.

Koło Muzyczne przy Gimnazjum J. Taczanowskiej zorganizowało przy pomocy ORMUZ'u koncert w sali Konserwatorium z udz. T. Łuczaja, S. Staniewicza i M. Zabejdy-Sumickiego; dochód z tego koncertu przeznaczony został na budowę szkół powszechnych na Zaolziu.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Programy 2-ch audycyj listopadowych zawierały:

Sonaty skrzypcowe: Corelli'ego, Quentin Le Jeune'a (1-e wyk.), Leclaira i koncert Mozarta G. (R. Soëtens); Couperina: Offertorium i Frescobaldiego: Fugę g na organy (J. Kucharski); Locatiego: Sonatę „Au tombeau" (S. Jarzębski); Haendla: Sonatę na obój, fagot, wiolonczelę i fortepian (1-sze wyk.), (S. Śnieckowski, B. Orłow, J. Mikulski i I. Garztecka); Pergolesego: Nieznane arie z oper: „Il Flaminio", „Salustia" i innych (1-sze wyk.), (W. Jędrzejewska) i Sonatę B na 2 skrzypiec i b. c. (S. Jarzębski i T. Wroński); Haydna: Divertimento B na obój, smyczki i fortepian (1-sze wyk.).

KRONIKA

POLSKA

Warszawa

Sąd konkursowy nagrody muzyczno-teatralnej m. st. Warszawy przyznał nagrodę za rok 1938 Wacławowi *Lachmanowi,* za całokształt działalności artystycznej na polu rozwoju i krzewienia pieśni polskiej, a zwłaszcza śpiewu chóralnego i za pogłębianie kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych.

*

Daty Festiwalu Międzynarodowego Tow. Muzyki Współczesnej w Polsce zostały już ustalone. 27 listopada odbędzie się posiedzenie polskiej komisji kwalifikacyjnej. 27—29 będą trwały obrady jury międzynarodowego w składzie: Fitelberg (Polska), Defauw (Belgia), Clark (Anglia), Gerhard (Hiszpania) i Vucković (Jugosławia). Na obradach będzie obecny również prezes Międzyn. Tow. Muzyki Współczesnej Evans.

Sam festiwal odbędzie się pomiędzy 13 a 21 kwietnia 1939 w Warszawie, przyczym dnie 17 i 18 kwietnia poświęcone będą Krakowowi. W Warszawie odbędą się koncerty symfoniczne i kameralne, w Krakowie koncert Dawnej Muzyki, występ chóru ks. Gieburowskiego w Kościele Mariackim oraz przedstawienie poświęcone folklorowi polskiemu.

W celu przewiezienia do Krakowa uczestników Festivalu uruchomiony będzie specjalny luksusowy pociąg turystyczny (cena przejazdu w obie strony 14 zł.).

*

Centralne Archiwum Fonograficzne w Warszawie, kierowane przez doc. U. J. P. dra *Pulikowskiego,* zbierające jak wiadomo z pomocą najnowszych metod naukowych tańce i pieśni ludowe — rozwija się w szybkim tempie. Ogólna liczba zebranych utworów muzyki ludowej wynosi obecnie przeszło 23 tys. Są one (poza grupą około 3 tys. utworów zanotowanych rękopiśmiennie) — nagrane na wałkach fonograficznych lub płytach a pochodzą prawie z całej Polski. Widzimy w Archiwum zbiory z północnych województw Polski (Wileńszczyzna, Prusy Wschodnie, Pomorze), ze środkowych (Warszawskie, Lubelskie, Poleskie, Kieleckie, Krakowskie), oraz z południowych (Lwowskie, Stanisławowskie, Śląsk Cieszyński) i innych.

*

Kurs budowy instrumentów muzycznych otworzyła warszawska Polska Wytwórnia Instrumentów Muzycznych. Nauka obejmuje na razie instrumenty lutniowe i smyczkowe. Kieruje nauką inż. Tomasz *Panufnik.*

*

Studium operowe zaczęło swe prace 7 listopada. W programie studium są następujące przedmioty: a) opracowanie partii operowych muzycznie i scenicznie, b) historia muzyki, c) język włoski, d) rytmika i plastyka.

*

Sekcja im. St. Moniuszki W. T. M., na której czele stoi odznaczony ostatnio złotym krzyżem zasługi prezes Marian Mrozowski wydaje wyczerpane utwory Moniuszki. Ostatnio ukazały się: z Halki: Uwertura (partytura i głosy orkiestrowe), Tańce Góralskie (part. i gł.

ork.),. Mazur (part. i głosy ork.), ze „Strasznego Dworu" Mazur (głosy orkiestrowe), Uwertura „Bajka" (part. i gł. ork.), „I Litania Ostrobramska (wyc. fort. ze śpiewem), „Ballada o Florianie Szarym" z opery „Rokiczana" (wyc. fort. gł. ork., gł. chór. i partytura).

*

Sekcja im. St. Moniuszki W. T. M. zwraca się do z prośbą do wszystkich posiadających jakiekolwiek autografy czy pamiątki po Stanisławie Moniuszce, by zechcieli zawiadomić o tym Sekcję (Warszawa, Moniuszki 5, Bibliot. W. T. M.) — celem zrobienia kartoteki rękopisów i pamiątek po Stanisławie Moniuszce znajdujących się w Polsce.

*

Grono przyjaciół ś. p. H. *Melcera* powzięło myśl wydania monografii, poświęconej jego pracy artystycznej i obywatelskiej. Wszelkie materiały zbiera J. Biernacki, Warszawa, Mazowiecka 8.

*

Pamiętniki Ignacego *Paderewskiego*, które wyszły już po angielsku, ukażą się w przekładzie polskim na początku przyszłego roku. Wydania przekładu podjęła się „Książnica Atlas" w Warszawie.

*

Ukazała się Bibliografia J. Galla pióra prof. *Starczewskiego*. Wydana została w dwóch zeszytach warszawskiego miesięcznika „Chór".

Bydgoszcz

Bydgoskie Towarzystwo Muzyczne które powstało przez usamodzielnienie się sekcji muzycznej przy Radzie artystyczno-kulturalnej zaczęło pierwszy sezon. Towarzystwo posiada własną orkiestrę symfoniczną i urządza koncerty abonamentowe. Zapowiada obecnie popularne koncerty symfoniczne dla robotników, na które jednolita cena wstępu wynosić będzie 10 gr.

Gdańsk

Słynny Kościół Mariacki w Gdańsku otrzyma nowe organy, które miały być największymi w Europie wschodniej, a w szczególności konkurować miały ze znanymi organami Klasztoru w Oliwie oraz katedry w Pelplinie. Gdańskie organy mają teraz sto dwadzieścia rejestrów i pięć manuałów. Zbudowane w r. 1760 przez Rudolfa Talitza zostały one obecnie odnowione przez firmę Gemper & Co. Lübeck - Bartenstein. Do wielkich organów z nawy głównej dołączone są organy mniejsze, których przebudowa jest dopiero na ukończeniu. Celem zaprezentowania nowego instrumentu szerszej publiczności urządzono w sezonie letnim codzienne publiczne recitale organów. Instrument ten jednak nieco zawiódł nadzieje. Nie tylko nie przewyższa, ale nawet nie dorównuje potęgą ani barwą dźwięku wspomnianym sąsiednim organom pomorskim.

Karwina

W bieżącym jeszcze roku odbędzie się w Karwinie zjazd śpiewaków polskich. Organizuje go zarząd okręgu bielskiego.

Katowice

Ogłoszony w maju br. konkurs miesięcznika „Śpiewak" na utwory chóralne dał plon nader obfity, gdyż ogółem wpłynęło 276 prac. Sąd konkursowy w składzie pp.: dyr. St. M. Stoińskiego, prof. B. Szabelskiego i instr. L. Janickiego wyróżnił tylko 4 utwory jako wybitnie wartościowe i zasługujące na nagrodę, zaś około 50 utworów zakwalifikował jako przedstawiające znaczną

wartość użytkową dla chórów i nadające się do wydania drukiem.

Nagrodzone zostały:

1) Psalm radosny — godło „Ad modum Tubae".

2) Pieśń żeglarzy — godło „Orniany", oraz cykl „Dziewięciu pieśni do słów L. Staffa".

3) Zgon młodości — godło „Lato".

4) Deszcz majowy — godło „Lato".

Autorem utworów nr. 1 i 2 jest p. Tadeusz Szeligowski z Wilna, autorem prac nr. 3 i 4 p. Kazimierz Prejzner, Radzyń Podl.

Utwory nagrodzone jak i zakwalifikowane ukażą się w dodatku nutowym miesięcznika „Śpiewak".

*

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach rozwija ożywioną działalność, której owocem są między innymi ciekawe koncerty organizowane przez Towarzystwo. Na pierwszym poranku symfonicznym w tym sezonie wykonano Symfonię J. Christana Bacha, koncert Telemanna na obój (W. Smyk), wyjątki z „L'enfant prodigue" Debussy'ego, pieśni Faustyna Kulczyckiego (St. Korwin-Szymanowska) oraz uwerturę do „Uprowadzenia z Seraju". Orkiestrę prowadził Faustyn Kulczycki.

Koncert Towarzystwa w dniu 27 listopada był poświęcony dziełom *Haydna.* Jako solistka wystąpiła p. Trombini-Kazuro, orkiestrę prowadził J. Niwiński, b. dyrektor gdańskiego konserwatorium. Na grudzień zapowiada Towarzystwo koncert w którego programie widnieją między innymi suity Ekiera i B. Szabelskiego. Dyrygować będzie dr. Śledziński.

Na inaugurację sezonu operowego dano w Katowicach „Fausta" Gounoda.

K r a k ó w

W dniu 30 października odbyło się Walne Zgromadzenie Stowarzyszenia M.odych Muzyków, na których wybrano nowe władze w osobach: prezes dr. Wodzimierz Poźniak, wiceprezes Adam Kopyciński, sekretarz Jerzy Gaczek, skarbnik Stefania Gorecka, członkowie zarządu Wacław Geiger, Kazimierz Meyerhold i Alfred Müller. Jak wynika ze sprawozdania, Stowarzyszenie zorganizowało w ubiegłym sezonie około 30 koncertów w sali własnej i blisko 400 audycji dla gimnazjów w Krakowie i okręgu.

*

Krakowski zespół instrumentalny, pod kierownictwem Fr. *Nierychło* (złożony z fletu, oboju, klarnetu, roku i fagotu) obchodzić będzie w przyszłym roku 10-lecie pracy artystycznej. W toku są już przygotowania nad programem uroczystości.

*

Od 20 do 30 kwietnia 1939 r. odbędzie się w Krakowie pod przewodnictwem prof. dr. Z. *Jachimeckiego* konkurs kwartetów smyczkowych dla polskich szkół muzycznych.

*

Małopolski związek Teatrów i Chórów Ludowych w Krakowie wydał 15 piosenek z pod Babiej Góry, w układzie 3 i 4 głosowym. Autorem zbioru jest nauczyciel szkoły powszechnej w Zawoi p. Franciszek *Gazda,* góral z pochodzenia.

L u b l i n

Rada artystyczna Lublina ustanowiła nagrodę miasta, w wysokości 2 tys. zł. Za działalność artystyczną nagroda będzie przyznawana co trzeci rok (dwa pozostałe lata są zarezerwowane dla nagród literackiej i naukowej) w dniu 15 sierpnia, jako w rocznicę nadania Lublinowi przywileju lokacyjnego (w 1317 r.)

*

Sezon muzyczny w Lublinie rozpoczął 18.X w sali Teatru Miejskiego *Koncert popularny* zorganizowany przez Oddział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego i Kuratorium. Udział wzięli soliści z „Ormuzu" (Zabejda-Sumicki, Draże i Ekierówna), orkiestra symfoniczna Lub. Tow. Muzycznego i znany lubelski chór „Echo. W programie twórczość Moniuszki i Mozarta.

Lwów

Na cmentarzu łyczakowskim został uroczyście odsłonięty nagrobek Stanisława *Niewiadomskiego.* Połączone chóry lwowskie odśpiewały nad grobem pieśni żałobne oraz pieśń chóralną zmarłego „Zaszumiał las" do słów M. Konopnickiej.

*

4 grudnia b. r. odbędzie się we Lwowie zjazd Małopolskiego Związku Polskich Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych, połączony z konkursem śpiewaczym.

Łódź

Zw. Zawod. Muzyków Chrześcijan zainaugurował sezon 1938—39 koncertem symfonicznym pod batutą Olgierda *Straszyńskiego,* ze współudziałem A. *Szlemińskiej.* Program objął m. in. „Symfonię leśną" z drugiego aktu opery „Stara Baśń" *Żeleńskiego.*

Poznań

W listopadzie zmarła ś. p. Walentyna *Wiechowiczowa,* b. Profesor Państwowego Konserwatorium, a ostatnio wykładowczyni Studium Wychowania Fizycznego Un. Pozn. Popisy publiczne kursów rytmiki i plastyki prowadzonych przez Zmarłą, — świadczyły o dużym Jej talencie i wiedzy, którą sama posiadała i której potrafiła udzielić uczennicom.

*

Miejskie koncerty chóralne w Poznaniu zaczęły swój cykl występem chóru męskiego *Arion.* W programie były pieśni Nowowiejskiego, Opieńskiego, Poradowskiego, Wallek-Walewskiego i innych.

*

9 listopada odbył się w kościele pobernardyńskim w Poznaniu koncert muzyki religijnej, mistrzów 16—18 w., wykonany przez Poznański Chór Katedralny, pod dyrekcją Ks. dra *Gieburowskiego.*

Rybnik

Związki śpiewacze w pow. rybnickim obchodzą w bieżącym roku 30-lecie swego założenia. Obecnie na terenie pow. rybnickiego istnieje przeszło 50 kół śpiewaczych, zrzeszających ponad 5000 członków.

Toruń

Senior kompozytorów pomorskich, prof. Zygmunt Moczyński obchodzi z początkiem grudnia br. 50-lecie pracy kompozytorskiej. Z pochodzenia bydgoszczanin odbył Moczyński studia muzyczne m. i. w królewsko - akademickim Instytucie dla Muzyki kościelnej w Berlinie. Jubilat ma w dorobku kompozytorskim długi szereg utworów wokalnych, świeckich i kościelnych, wokalno-instrumentalnych, kilka utworów kameralnych, orkiestrowych, organowych itp., odznaczonych niejednokrotnie na rozmaitych konkursach muzycznych. Za działalność kompozytorską i muzyczną otrzymał prof. Moczyński kilka odznaczeń, jak złoty krzyż „Pro Ecclesia et Pontifice", „złoty krzyż zasługi", i inn. Z okazji tego jubileuszu przygotowuje Toruń

wielki koncert poświęcony twórczości jubilata.

*

Pomorskie Towarzystwo Muzyczne zainaugorowało sezon koncertem symfonicznym w dn. 15 października. Towarzystwo projektuje na ten sezon 19 imprez muzycznych w tym 4 audycje kameralne. Z solistów wystąpią m. in.: Ewa Bandrowska-Turska, Irena Dubiska, Colette France, Maria Papianu.

*

Kompozytor Toruński prof. J. M. Wieczorek ukończył koncert na altówkę z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej.

*

W szeregu miast pomorskich z Poznaniem na czele odbyło się ostatnio artystyczne tournée artystów Ormuz'u I. Dubiskiej, E. Bendera i S. Nadgryzowskiego. Powodzenie było znaczne a zasłużone.

Włocławek

Z inicjatywy Pomorsk. Tow. Muzycznego — Sekcja oświaty polskiej macierzy szkolnej zorganizowała koncert reprezentacyjny, na którym wystąpili Dubiska (skrzypce), Bender śpiew, Nadgryzowski akompanjament.

Artyści polscy i muzyka polska zagranicą

Ignacy *Paderewski* odbył niedawno tournée artystyczne po Anglii. W październiku grał w wypełnionych po brzegi salach koncertowych w Leeds, Birmingham Bristol, Cheltenham i innych. Ostatni koncert odbył się 5 listopada w Brighton.

*

Józef *Hofmann* dał koncert w sali Beethovena w Berlinie, na którym grał między innymi Toccatę Bacha (w oprac. Busoniego) sonatę B-dur Szuberta i Brahmsa sonatę fis-mol.

*

4 grudnia w Société des Concerts du Conservatoire w Paryżu ma być wykonana pod dyr. Ch. Müncha „Stabat Mater" *Szymanowskiego.*

*

Eugenia *Umińska* i Zygmunt *Dygat* koncertowali z wielkim powodzeniem w Szwecji i Norwegji.

*

W dniu 17 października b. r. wystąpiła w sali Konserwatorium genewskiego pianistka *Jeanne Perrottet* z programem poświęconym wyłącznie polskim kompozytorom na który złożyły się: cztery *dawne tańce polskie* (transkrypcje lutniowe H. Opieńskiego), dwa Polonezy *Ogińskiego*, Thême Varié (Op. 16) I. *J. Paderewskiego,* Etuda b-mol oraz „l'Ile des Sirênes" i „Serenada Don Juana" K. *Szymanowskiego,* Taniec *Woytowicza* a na zakończenie utwory *Chopina* (2 Etudy nokturn fis-dur, scherzo h-mol)).

Krytyki wskazują na dystans dzielący Chopina od jego następców. O Szymanowskim wyraża się sprawozdawca *Journal Genève,* że w tych utworach realizuje on „z widocznym wysiłkiem procedury Debussy'ego i Ravela" — o Woytowicza tańcu pisze iż jest „jasno zbudowany i w stylu fortepianowym" (accordé au style du clavier"). Sprawozdawcy podobały się bardzo dawne tańce polskie.

Tribune de Genève o Szymanowskim i Woytowiczu pisze: „c'est d'un modernisme qui me dépasse" („modernizm ponad moje siły"); należy jednak objaśnić, że sprawozdawca E. C. (Ed. Combe) jest człowiekiem 75-letnim.

Panna J. Perrottet, znana pianistka genewska była uczennicą Leszetyckiego; koncert odbywał się pod patrona-

tem p. Ministra Tytusa Sas Komarnickiego i grupy: Genève-Pologne.

*

W drugiej połowie października, z okazji 40-letniej działalności chórów polskich w Niemczech odbył się w Berlinie zjazd śpiewaków. Na uroczystości przyjechał poznański chór „Hasło", który wystąpił pod dyrekcją dr *Latoszewskiego.*

*

W Buenos Aires organistą kościoła św. Antoniego jest Polak, Tadeusz *Górecki.* Ukończył on Konserwatorium warszawskie, studiował w Paryżu. Niedawno dał koncert w Buenos Aires, w którego programie był także szereg dzieł kompozytorów polskich między innymi utwory Gomółki.

*

Cykl koncertów poświęconych Chopinowi daje obecnie w Holandii Raul *Koczalski.*

*

W Chicago wykonało tamtejsze polskie stowarzyszenie śpiewacze „Lutnia" — operę „Milda" Stanisława *Moniuszki.*

ANGLIA

W Londynie powstało niedawno towarzystwo operowe, pod nazwą Covent Garden English Opera Society. Dyrektorem jego został sir Thomas *Beecham.* Towarzystwo będzie dawało przedstawienia operowe w Londynie i większych miastach Anglii. Śpiewacy zaangażowani przez Towarzystwo są narodowości angielskiej i będą śpiewali jedynie po angielsku. W programie przedstawień na najbliższy okres widnieją „Meistersingerzy" i „Kawaler z różą", oraz ciekawa prapremjera opery angielskiego kompozytora Georg Lloyd'a p. t. „The Serf" (niewolnik).

*

Henryk *Wood,* który jak donosiliśmy obchodził niedawno 50-letni jubileusz pracy, dyrygował uroczystym koncertem w Albert Hall, w którym wzięły udział 4 najlepsze orkiestry i 4 najlepsze chóry angielskie. Oryginalnym punktem programu była „Serenada" skomponowana przez Ralph Waughan *Wiliams'a* na 16 głosów solowych i orkiestrą, odśpiewana przez 16 czołowych śpiewaków i śpiewaczek angielskich. Publiczność angielska z powodu jubileuszu Wooda otworzyła subskrypcję na „łóżka muzyków" w szpitalach londyńskich.

ARGENTYNA

W Buenos Aires wystawiono w październiku oratorium Józefa *Haasa* „Św. Elżbieta".

BELGIA

Międzynarodowy *konkurs Ysay'a* na który również z Polski zgłosiło się kilku młodych dyrygentów, został z powodów technicznych odłożony dopiero do r. 1940.

*

W czasie od 20 do 26 listopada odbył się w *Brukseli* międzynarodowy tydzień muzyczny pod dyrekcją Ryszarda Straussa. Zgłoszono nań utwory przedstawicieli następujących krajów: Bułgarii (Władigeroff), Danii (Gram), Francji (Honegger-Ibert), Holandii (Landré) Islandii (Leifs), Niemiec (Reznicek, Pfitzner), Norwegii (Jensen), Szwecji (Attergerg), Węgier (Dohnanyi). W czasie tygodnia grano „l'Aiglon" Honegger — Iberta i „André Chenier" Giordani'ego.

*

Dyrektor konserwatorium w Brukseli, kompozytor *Jongen,* będący na tym stanowisku od r. 1925 — ma przejść w 1939 r. na emeryturę. Na-

stępcą jego będzie prawdopodobnie Erich Kleiber.

CZECHOSŁOWACJA

Z powodu ostatnich przemian politycznych miedzynarodowe Towarzystwo Wychowania Muzycznego, założone w 1934 r. w Pradze przez ówczesnego ministra spraw zagranicznych, Emila Kroftę — będzie musiała zmienić swą siedzibę i ulec pewnej reorganizacji. Leo *Kestenberg,* specjalista w sprawach pedagogii muzycznej usiłuje zrekonstruować Towarzystwo w Paryżu.

*

Z powodu 10-letniej rocznicy śmierci Leo *Janaczka* odbył się w Pradze Tydzień muzyczny, na którym grano główne dzieła czeskiego kompozytora. Rocznicę tę uczci także szereg innych państw. Jak się dowiadujemy „Grand Opéra" w Paryżu, sceny w Belgradzie, Zurychu i szeregu miast niemieckich przygotowują z tej okazji „Jenufę" w nowym opracowaniu.

*

Praska Filharmonia poświęciła swój pierwszy koncert w tym sezonie Smetanie, a drugi Dworzakowi. Obecnie orkiestra filharmoniczna odbywa tournée koncertowe po Anglii, pod dyrekcją R. *Kubelika.*

FRANCJA

Paryska Filharmonia wykonała ostatnio Bacha „Pasję według św. Mateusza", z udziałem chóru kościoła św. Tomasza w Lipsku.

*

W grudniu odbędzie się w Paryżu u Pleyela wystawa poświęcona teatrowi, muzyce i tańcowi.

*

W czasie tygodnia muzyki, poświęconego *Bizetowi,* o którym donosiliśmy w poprzednim numerze, wykonano między innymi symfonię 17-letniego Bizeta. Ciekawa jest historia wskrzeszenia tej symfonii. Leżała ona od śmierci kompozytora zapomniana, autografem jej dopiero zainteresował się Szkot *Parker,* który odkryciem swym podzielił się z *Weingartnerem.* Pierwszy raz wykonano ją w Szwajcarii, w Bazylei, 1935 r. Dopiero po tej międzynarodowej współpracy zainteresowało się symfonią Bizeta jego rodzinne miasto i dziś krytyka paryska ocenia dodatnio jej walory.

*

Organiści paryscy wystąpili z protestem przeciwko nazywaniu instrumentów, w których dźwięk jest wywołany elektrycznością, — organami, żądając, by nazwa ta została zarezerwowana jedynie dla instrumentów, w których wibracja dźwiękowa wywołana jest zapomocą powietrza.

ITALIA

28 października, odbyło się w *Cremonie,* rodzinnym mieście Antoniego *Stradivari* — uroczyste otwarcie międzynarodowej szkoły budowy skrzypiec. Prowadzi ją dr. Kresnik, asystentem jego jest Carlo Schiavi. Poza głównymi studiami, poświęconymi budowie skrzypiec, program szkoły przewiduje szereg pomocniczych przedmiotów jak historia budowy skrzypiec, fizyka, chemia, rysunki, rzeźba i t. p.

*

W *Palermo* otworzono teatr dla 10 tys. widzów. Jest to już czwarty monumentalny teatr — wybudowany za rządów faszystowskich. Na inaugurację teatru dano „Il piccolo Marat" Mascagniego, pod dyrekcją kompozytora.

*

W „La Scala" dokonano zasadniczej przebudowy sceny. Z ciekawych nowości wprowadzono maszynerię, umieszczoną pod deskami sceny, która pozwala ogromnie szybko wsuwać lub wysuwać poszczególne części kulis. Będzie to dużym ułatwieniem zmiany dekoracji przy otwartej i jedynie przyciemnionej scenie.

*

Katedrę kompozycji w Konserwatorium w Neapolu objął Mario *Pilati;* na katedrę śpiewu w Akademii św. Cecylii w Rzymie powołano Ricarda *Stracciari* barytona uważanego obecnie za jednego z najlepszych reprezentantów bel canto.

*

Rząd włoski chcąc przyjść z pomocą młodym muzykom włoskim ogłosił szereg konkursów kompozytorskich, których rozstrzygnięcie odbędzie się na wiosnę 1939 r., w czasie „Rassegna nazionale dei compositori" we *Florencji.* Ogólna suma nagród wynosi 30.000 lirów.

*

W jesieni 1939 r. odbędzie się w *Hamburgu* festiwal sztuki włoskiej, ze współudziałem włoskich kapelmistrzów i solistów.

*

„Amphiparnasso" Horazia *Vecchi* doczekało się wydobycia na światło dzienne.

Jest to jak wiadomo itermedium madrygałowe, pochodzące z końca 16 w. Było ono wprawdzie, według świadectw współczesnych, wykonane pantomimicznie, przy śpiewających za sceną chórach, — Modeńczycy jednak, dumni ze swego rodaka, uważali je za pierwszą historyczną operę. Amphiparnasso będzie niedługo wykonane w formie koncertowej przez Wiedeński Akademicki Związek Mozartowski, a później ujrzy rampy sceniczne na festivalu w 1939 r. w Salzburgu.

JAPONIA

W Tokio zmarła japońska tancerka *Heruko Katayma* w wieku lat 100, znana jako twórczyni tańca kwiatu wiśni, który dał Pucciniemu impuls do napisania „Madame Butterfly". Opera ta jest teraz często grywana w Japonii, a dochód z przedstawień ma pójść na ufundowanie pomnika *Pucciniego* w Nagasaki, jako porcie, w którym jest umiejscowiona akcja „Madame Butterfly".

JUGOSŁAWIA

W Belgradzie ma stanąć nowy gmach operowy, którego projekt zostanie wybrany w drodze międzynarodowego konkursu.

NIEMCY

W Berlinie dyrygował ostatnio koncertem filharmonicznym *Furtwängler.* Koncert ten, bez udziału solistów, był złożony z utworów reprezentujących szczytowe osiągnięcia trzech stuleci. Zaczęła go Purcella Suita na orkiestrę smyczkową z 8-miu kontrabasami (z „Króla Artura") po czym nastąpiła Symfonia g-moll Mozarta i I symfonia Brahmsa. Prócz Furtwänglera dyrygowali koncertami berlińskiej Filharmonii w tym sezonie Leopold Reichwein, Max Fiedler i Franz Konwitchny.

*

Rząd niemiecki postanowił urządzać odtąd co roku sezony w Bayreuth i zwiększyć liczbę przedstawień do 24. (W latach ostatnich odbywało się w czasie sezonu 19 przedstawień).

*

Rodzinny dom *Haydna* został wykupiony od dotychczasowych właścicieli i zostanie zamieniony na muzeum

Haydna. Jest to zwykły chłopski dom, w którym ojciec kompozytora pracował jako kołodziej. Pokój, w którym Haydn się urodził, służył ostatnio za śpichlerz. W jednej izbie jest jeszcze stary piecyk, przy którym Haydn odbywał swoje pierwsze ćwiczenia na skrzypcach. Na fasadzie domu zostaną wmurowane dwie tablice pamiątkowe.

*

W *Baden* pod Wiedniem będą się odbywały co roku Festiwale *Beethovenowskie*. Mieszkanie Beethovena w Baden zostało zamienione na muzeum. Zgromadzono w nim używane przez Mistrza przedmioty np. fortepian i drobne sprzęty, oraz prowadzone przezeń skrupulatnie rachunki domowe. W mieszkaniu tym skomponował Beethoven 9-tą Symfonię.

*

Dom *Beethovena* w Bonn i *Mozarteum* w Salzburgu zrobiły plan ścisłej współpracy, który przygotował prof. Schiedermair.

*

Zmarła w wieku 87 lat Eugenia *Schumann*, córka Roberta Schumanna.

*

Komitet festiwalów w *Salzburgu* ma zamiar wybudować nowy gmach, gdyż obecny nie odpowiada wszystkim wymaganiom.

*

Miasto *Lipsk* ustanowiło nagrodę 5 tys. mk. (za utwór symfoniczny, kameralny lub operę), która będzie przyznawana co roku w dniu urodzin J. S. Bacha (21 marca). O nagrodę mogą się ubiegać jedynie kompozytorzy krwi niemieckiej.

*

„Mesjasz" *Händla* został na podstawie pierwszego wydania dzieła krytycznie zrewidowany przez prof. Arnolda *Scheringa*. Wkrótce ukaże się to nowe wydanie dla praktycznego użytku.

*

Od 24 do 28 czerwca odbędzie się w Grazu festiwal niemieckiej muzyki chóralnej.

*

W wiedeńskim archiwum *Schuberta* wystawiono 20 manuskryptów jego oper i „Singspieli", wśród których jest spora liczba prawie zapomnianych dzieł, zasługujących na to by je wystawić.

*

Na licytacji autografów w Wiedniu pojawił się niedrukowany dotąd rękopis Schuberta, zatytułowany „Écossaisen".

*

Na 25 lecie wiedeńskiego Towarzystwa Koncertowego, dano koncert, o programie. będącym powtórzeniem inauguracji Towarzystwa przed 25 laty. Dyrygował też nim jak wtedy Ryszard Strauss, zaczynając napisanym przez siebie na tę uroczystość przed 25 laty „Preludium".

*

Paweł Walter wygłasza w „Schaubühne" ciekawą uwagę w związku z niedawnym wystawieniem atonalnej opery Ernesta *Kreneka* p. t. „Karol V", w której tematem jest spowiedź Karola przed braciszkiem zakonnym, po dobrowolnym zrzeczeniu się przez niego tronu. P. Walter pisze: „cała niemal nowa twórczość operowa od Busoniego (Faust) do Milhauda-Claudela (Krzysztof Kolumb), od Hindemitha (Ma this der Maler — opera o Mateuszu Grünewaldzie malującym ołtarz kościelny) do Kreneka — czerpie pobudki twórcze z katolickiego światopoglądu i katolickich kręgów tematyki".

STANY ZJEDNOCZONE

Festiwal w *Berkshire* zainicjonowany przez grupę melomanów, którzy potra-

fili być równocześnie szczodrymi mecenasami sztuki, udał się tego roku nadspodziewanie. W czasie 2 tygodniowego festiwalu, orkiestra symfoniczna bostońska, złożona z 95 instrumentalistów pod dyrekcją *Kussewitzkiego* dała w Berkshire 6 koncertów symfonicznych, w sali na 7 tys. słuchaczy, stale wypełnionej publicznością. Wobec tego postanowiono przedłużyć następne festiwale w Berkshire — do 3 tygodni w 1939 r., a do ośmiu tygodni w 1940 r.

*

Metropolitan Opera w Nowym Yorku wystawiła operę pióra sławnej śpiewaczki tej sceny Florence *Lueder*, p. t. „Rosalind". Libretto oparte jest na Szekspirze.

*

Niedługo w Metropolitan Opera ukaże się prapremiera opery jazzowej jazzbandisty Freddy *Hildebranda* p. t. „Black Requiem". Osobami akcji w tym czarnym rekwiem będą wyłącznie murzyni.

SZWAJCARIA

Opera w *Zurychu*, pod dyrekcją Karola Schmid-Bloss'a z ciekawych pozycji zapowiada na ten sezon: Berlioza „Beatrice et Benedict", Hindemitha „Mathis der Maler", Janaczka „Jenufę" Mussorgskiego „Jarmark Soroczyński", Honeggera „Joanne d'Arc" i Ryszarda Straussa „Der Friedenstag" i „Daphne".

W programie 12-tu koncertów abonamentowych, zapowiedzianych w Genewie na sezon 1938/39 widzimy między innymi: nowoodnaleziony Koncert skrzypcowy Schumanna, symfonię Hindemitha „Mathis der Maler", oraz fragment z jego baletu „Nobilissima Visione", Lars Eric Larssona Uwerturę nr. 2, Dariusa Milhaud „Suitę prowansalską", Igora M rkiewicza „Le nouvel Age" i drugi koncert fotepianowy Beli Bartoka.

*

Jury konkurs „Exposition nationale" w *Zurychu* wybrało z pośród nadesłanych prac tekst Roberta Faesi i zwróciło się do Alberta Meeschingera z prośbą o napisanie kantaty na inaugurację wystawy.

*

W przyszłym roku odbędzie się znowu w *Lucernie* międzynarodowy festiwal muzyczny, na którym będzie dyrygował trzema lub czterema koncertami Toscanini.

SZWECJA

Lill Erik *Hafgren* ukończył operę, opartą na bajce Grimma „Gęsiarka". Została ona wystawiona w Mannheimie, gdzie się spotkała z dużym powodzeniem.

TURCJA

Komisja złożona z muzyków i etnografów zebrała charakterystyczne melodie ludowe z całego kraju, które będą stanowiły materiał do studiów nad muzyką ludową turecką. Niektóre z nich mają być wydane w układzie na chór z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry.

Z. S. R. R.

Słynna szkoła tańca w Leningradzie założona w 1738 r. obchodzi w tym roku 200 lecie swego istnienia.

*

Dymitrij *Szostakowicz* wykończył nowy kwartet smyczkowy.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

MUZYKA POLSKA

XII

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W POŁOWIE STYCZNIA 1939 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938
Rocznik V

Grudzień

Zeszyt XII
(XXXVIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Michał Kondracki

S. P. STANISŁAWA KORWIN-SZYMANOWSKA

Sylwetka artystyczna Stanisławy Szymanowskiej przerasta znacznie ramy, zakreślane zazwyczaj w stosunku do śpiewaczki nawet najwyższej klasy. Postać jej rysuje się na tle współczesnej epoki w sposób zupełnie szczególny, a rola, jaką spełniła w życiu, urasta do rozmiarów posłannictwa artystycznego. Stanisława Szymanowska była bowiem najwybitniejszą interpretatorką dzieł wokalnych swego wielkiego brata — Karola Szymanowskiego, i dlatego należy ją traktować przede wszystkim jako czynną propagatorkę i popularyzatorkę geniuszu największego ze współczesnych kompozytorów polskich.

Kto pamięta pierwsze wykonanie III-ciej symfonii Szymanowskiego z odśpiewaną przez Stanisławę Szymanowską partią solową, kto doznał głębokiego wstrząsu słuchając słynnej z piękności frazy sopranowej VI części „Stabat Mater" — w sposób niezrównany zaintonowanej przez wielką artystkę, kto wreszcie podziwiał ją w roli Roksany (w operze „Król Roger") lub na licznych recitalach wykonującą „Pieśni Muezzina Szalonego", „Słopiewnie", „Rymy dziecięce" lub „Pieśni kurpiowskie", — ten rozumie kim była naprawdę zmarła przedwcześnie śpiewaczka i jaką w istocie misję życiową spełniła.

Przebogaty dorobek wokalny Karola Szymanowskiego narodził się — może podświadomie — nie bez ubocznego wpływu talentu wykonawczego jego niezwykłej siostry, w osobie której autor

„Hagith" miał idealną wykonawczynię. Szymanowski pisał bez wątpienia w tym poczuciu, że jego pieśni będą przede wszystkim śpiewane przez siostrę — Stanisławę. Niejeden szczegół praktyczny, niejedną frazę ustalił w duchu możliwości wokalnych swej siostry i w trakcie słuchania jej śpiewu. A że w osobie umiłowanej siostry miał nie tylko wiernego, oddanego bezgranicznie przyjaciela, lecz i wysoce kulturalnego i artystycznego doradcę, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że wpływ, jaki mogła wywrzeć na twórczość wokalną swego brata, powinien być brany poważnie w rachubę.

O tym, jak do głębi wyczuwała Stanisława Szymanowska styl twórczości wokalnej Karola Szymanowskiego, może świadczyć nie tylko jej niezrównany w swej subtelności sposób odtwarzania każdego najdrobniejszego szczegółu, każdej nawet na pozór niedostrzegalnej myśli autora, — słowem nie tylko doprowadzona do perfekcji strona praktyczna interepretacji, lecz także śmiała próba zsyntetyzowania teoretycznych zagadnień dotyczących sposobu odtwarzania tych pieśni w pracy p. t. *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego* (Gebethner i Wolff 1938).

W tej wysoce interesującej broszurce autorka rozwija konsekwentnie swój pogląd na konieczność „wzruszenia się" treścią każdej śpiewanej pieśni Szymanowskiego, aby móc odtworzyć jej ukrytą, wewnętrzną myśl, nie zawsze na pierwszy rzut oka dostrzegalną. „Trzeba je śpiewać z głębokim wzruszeniem, trzeba się wzruszyć, aby je zrozumieć, wzruszyć aby je pięknie zaśpiewać, tak, jak Szymanowski się wzruszał słuchając Bacha". „Szymanowskiego nie wolno śpiewać bez wzruszenia, nie wolno śpiewać obojętnie". „Trzeba się wczytać najpierw uważnie w teksty pieśni Szymanowskiego, one pierwsze powiedzą, co Szymanowski chciał swą muzyką wyrazić, — one też zaprowadzą śpiewaczkę do tego zaczarowanego ogrodu, do którego mało kto miał dotychczas odwagę zajrzeć, a muzyka, w najściślejszym porozumieniu z tym co chiał wyrazić poeta, przekona każdego o wartości owych pieśni".

Ten głęboki i szczery kult twórczości brata sprawił, że odgadła ona istotny sens jego kapryśnych nieraz linii melodyjnych, zawiłych wokaliz i wybuchowej dynamiki i potrafiła jak nikt prawie oddać nieśmiertelne piękno pieśni Szymanowskiego. Śpiewała zawsze gorącym, wzruszonym głosem i duszą całą; oddana bezgranicznie swej odpowiedzialnej roli odtwórczyni jego głębo-

kich myśli muzycznych. Jej wszystkie kreacje — a zwłaszcza „Słopiewnie" i „Pieśni Muezzina" miały charakter rewelacji. Odnosiło się chwilami wrażenie, że na estradzie koncertowej udzielała się jej cząstka geniuszu wielkiego brata, przeważnie jej akompaniującego, i że wznosiła się ona na wyżyny rzadko osiągalne, gdzie *słowo* idealnie zespolone z *dźwiękiem* osiągało swój szczytowy wyraz. Cała sala zamierała wówczas z podziwu, chłonąc każde, ledwie dosłyszalne pianissimo, reagując żywiołowo na każdą odśpiewaną pieśń.

Dzięki swej wysokiej kulturze artystycznej umiała także Stanisława Szymanowska interpretować w sposób zadziwiająco finezyjny pieśni starofrancuskie oraz dzieła współczesnych mistrzów francuskich. Gdy po stracie ukochanej córki zaśpiewała kiedyś na estradzie Filharmonii w pieśni Debussy'ego „Pourquoi m'a tu quitté", muzyka ta nabrała w jej ustach tak tragicznego wyrazu, że poruszyła serca najbardziej obojętnych słuchaczy. Nie obdarzona z natury zbyt wielkim głosem, umiała jednak wydobywać z niego akcenty niezwykłe i władać nim po mistrzowsku.

Głęboka wiedza muzyczna umożliwiła jej owocną działalność pedagogiczną na terenie Konserwatorium Muzycznego w Warszawie i Katowicach oraz na gruncie prywatnym.

Nici sympatii i zażyłej przyjaźni łączyły zmarłą ze Lwowem, gdzie stawiała ongiś swe pierwsze kroki sceniczne. Tam też wróciły Jej zwłoki, by spocząć na cmentarzu obok grobu ukochanej córeczki, której stratę tak boleśnie odczuła przed laty.

Stanisława Szymanowska zgasła w 46-ym roku życia, zwalczona przez śmiertelną chorobę, która się rozwinęła w ostatnich czasach. Towarzyszyła w życiu artystycznym swego wielkiego brata od Tymoszówki — gdzie się oboje narodzili — aż do Lozanny, gdzie zamknęła jego powieki na zawsze. Po roku i siedmiu miesiącach odeszła w ślad za nim do Wieczności.

Dr. Henryk Opieński

CZY POLACY SĄ MUZYKALNI?

Stawiając powyższe zapytanie pragnę zwrócić uwagę czytelników na szeroko rozpowszechniony u nas pogląd, że jesteśmy *narodem niemuzykalnym;* jednym z wielu dowodów owej niemuzy-

kalności ma być opłakany stan naszych artystycznych instytucji w stolicy *). Zanim zajmę się odpowiedzią na powyższe kwestie, muszę omówić przede wszystkim znaczenie słowa: *muzykalność.* Jakie są warunki muzykalności w jej najogólniejszym pojęciu? Dla odbierania najprostszych wrażeń muzyczno-zmysłowych, — które by można określić jako wrażenia *dotyku dźwiękowego* potrzebna jest u odbierającego owo wrażenie dostateczna doza instynktu muzycznego — zwanego potocznie *słuchem;* — dla odbierania wrażeń muzycznie głębszych potrzeba już pomocy władz umysłowych wyrobionych w sensie *słuchowo-analitycznym;* dla odbierania pełni wrażeń muzyczno-artystycznych niezbędną jest obok powyższych warunków odpowiednia doza *duchowej kultury.*

Z zestawienia tych trzech możliwości staje się jasnym, że w pierwszym wypadku potrzebne są władze *wrodzone,* niejako *instynktowne,* — drugie dwie możliwości mogą być zdobyte drogą narzuconego rozwoju, nauką, czyli wyrobieniem władz istniejących in statu nascendi.

Chodzi więc o to czy Polacy w swej przemożnej liczbie posiadają owe władze wrodzone wymagające wyszkolenia tak umysłowego jak duchowego, — władze otwierające wszystkie dalsze możliwości w osiągnięciu wysokiej muzycznej kultury.

Otóż według mojego głębokiego przekonania owej prymitywnej, instyktownej muzykalności odmówić Polakom nie podobna. Gdzie szukać dowodów? W pewnych statystykach przede wszystkim: czy naród „niemuzykalny" mógł by się zdobyć na tak liczne rzesze śpiewaków - amatorów tworzących nasze chóry? A wstępując w wyższą, twórczą sferę prymitywnej muzykalności — należy zapytać: czy naród niemuzykalny mógł by wytworzyć takie bogactwa rytmów i melodii t. zw. ludowych, jakie my posiadamy? A jeszcze inne symptomy muzykalności — mniej lub więcej prymitywnej, — które cytuję na mocy osobistych spostrzeżeń. Mieszkając długie lata poza krajem spotykałem tak w Niemczech, jak we Francji, w Szwajcarii sporą liczbę wykształconych i utalentowanych amatorów, ale tego typu i tej liczby *samorodnych zdolności muzycznych,* jakie choćby w jednej sferze

*) Nie dawno temu miałem sposobność rozmawiać z osobą mającą rozgałęzione stosunki wśród najwyższych sfer rządzących: na zapytanie moje dlaczego nikt z tych właśnie sfer nie zainteresuje się bliżej losami Filharmonii i Opery otrzymałem odpowiedź: „Och kiedy oni tacy niemuzykalni"!!!

obywatelskiej u nas znaleźć można, na próżno było by szukać w Europie. Otóż typ obywatela ziemskiego (nie wykluczając płci pięknej) — doskonałego *tancerza,* który przy tym gra znakomicie (najczęściej ze słuchu) do tańca, który zwykle nie tylko nie mając pojęcia o teoretycznych studiach ale czasami nawet nut czytać nie umiejąc, komponuje lub improwizuje pyszne walce i mazury, nie jest u nas (a już zwłaszcza na Kujawach) rzadki; znałem w mej młodości w sferach ziemiańskich amatora, który z trudnością czytał nuty, a grał na fortepianie nie tylko znakomicie do tańca, lecz tak był równocześnie rozmiłowany w Bachu, — że połowę „Wohltemperiertes Klavier" umiał na pamięć, a przy każdej sposobności kiedy ze wsi zjechał rano do Krakowa chodził na chór Wawelskiej Katedry do znanego ówczesnego organisty Rychlinga, aby wyprosić od niego zagranie kilku fug organowych... To sfery tak zwanej inteligencji — a lud? Czy trzeba powtarzać znane kronikarskie wzmianki z dawnych wieków o „polskich skrzypkach" porywanych przez niemieckich panów, dla ich nadzwyczajnej biegłości w improwizowaniu — a nasze tańce i przyśpiewki ludowe, a muzyka podhalańska, kurpiowska... Skarby motywów odkrywane ostatnio przez L. Kamieńskiego na Pomorzu, Kaszubach, na Śląsku?

A żeby jeszcze przypomnieć bardziej szczegółowe wypadki — nie będące chyba przypadkowym zbiegiem okoliczności — czy nie warto podkreślić faktu, że wśród naszych największych poetów i pisarzy muzykalność była na porządku dziennym? Wszak próbował komponować *Mickiewicz* — grali *artystycznie* na fortepianie *Słowacki* i *Maurycy Mochnacki* — bardzo muzykalny był *Kraszewski* a z bliższych naszym czasom wystarczy zacytować *Wyspiańskiego,* dla którego muzyka była niejako organicznym składnikiem jego twórczości, *Stanisława Przybyszewskiego,* który był pianistą wielkiego talentu o niesamowitej łatwości technicznej, wreszcie *Karola Huberta Rostworowskiego* — równie fachowego kompozytora jak poetę i dramaturga.

Nie można tu też pominąć pewnego specjalnego objawu muzykalności, jakim jest reagowanie tłumów na występy a raczej należało by powiedzieć po sportowemu na wyczyny *Kiepury.* Zapał, jaki ogarnia na placach i ulicach masy słuchające śpiewu naszego słynnego tenora, jest niewątpliwie objawem zamiłowania do muzyki; ale jest to objaw natury bardzo prymitywnej i jest negacją muzycznej kultury w jej właściwym znaczeniu.

Jeżeli zatem Polacy posiadają wrodzoną muzykalność, czemu przypisać, że w powszechnej opinii zasługują na miano niemuzykalnych? Odpowiedź nie trudna skoro się sprawę przeniesie na platformę zagadnienia ogólnej kultury. Bo nie w *braku* muzykalności społeczeństwa tkwią powody marazmu życia naszych (warszawskich specjalnie) instytucyi koncertowych i Opery, upadku poważnych wydawnictw muzycznych czyli ogólnego obniżenia naszej muzycznej kultury (kryzys finansowy i zubożenie inteligencji jako przyczyna tego zła jest tu tylko kroplą w morzu); zło tkwi — jak ongi „za króla Sasa" — w ogólnej naszej (o wyjątkach oczywiście się nie mówi) obojętności na sprawy artystyczne a zwłaszcza — jeżeli chodzi o przeciętną publiczność — w braku chęci i potrzeby korzystania z głębszych wrażeń muzycznych, niedostępnych bez pewnego *duchowego i umysłowego wysiłku.* Dlatego to tak powszechne upieranie się przy twierdzeniu, że jesteśmy narodem niemuzykalnym, robi na mnie często wrażenie wygodnej wymówki — płaszczyka pokrywającego poprostu duchowe lenistwo... Do pokonania tego duchowego lenistwa powinno przede wszystkim zdążać nasze wychowanie szkolne, dając młodzieży nietylko podstawy ogólnego wykształcenia, ale rozbudzając w niej zamiłowanie do potrzeb muzyczno-estetycznych przy współdziałaniu praktycznym nauki śpiewu zbiorowego i organizowania zespołów instrumentalnych w szkołach — nie tylko powszechnych ale i *średnich.* Przypuszczam, że uprawianie sportów na wyrobieniu tych potrzeb estetycznych nie ucierpi... Ale nad tym wyrobieniem trzeba pracować — bo samo ono rzadko się zjawia; a jeżeli dziś — mniej muzykalni od Polaków Niemcy (sic!) mają tak wysoką muzyczną kulturę, to do jej osiągnięcia przyczyniły się nie tylko szkoły, ale i przykłady idące z góry: słynne z zamiłowania i popierania muzyki i muzyków dwory książęce, biskupie a wreszcie bogate mieszczaństwo; nie należy też zapominać o rygorach, jakie groziły tym szambelanom czy generałom Wielkiego Fryca, którzy by ośmielili się zaniedbywać bywania na dworskich koncertach w Sans-Souci...

Wracając do naszych stosunków należy oddać należne pochwały usiłowaniom tak zwanego „umuzykalnienia mas" (koncerty miejskie i robotnicze) oraz artystycznej propagandzie przez koncerty Ormuzu, — ale te wszystkie poczynania nie wystarczą, o ile nie przyjdzie tu w pomoc *szkoła* z wychowaniem otwierają-

cym perspektywy potrzeb artystycznych, o ile całe społeczeństwo oraz wysokie i najwyższe sfery tak rządzące jak towarzyskie nie uwierzą, że *jesteśmy narodem muzykalnym* i że sztuka muzyczna jest arcyważnym czynnikiem całokształtu naszej Narodowej kultury.

Dr. Józef Michał Chomiński

PROBLEM FORMY W OKRESIE WIELKICH PRZEMIAN

Problem formy, będący obecnie najbardziej aktualnym, jest równocześnie najtrudniejszy. Krystalizacja formy postępuje wolniej od innych współczynników dzieła i dokonywa się najpóźniej; występuje ona bowiem jako ostatnia faza przemian w pewnym okresie stylistycznym. Nie tylko dziś, lecz zawsze, problem formy nie był łatwy. Pozostaje to w związku z tym, że istota formy nie tkwi wyłącznie tylko w samym rozczłonkowaniu, które jest zjawiskiem pochodnym, spowodowanym przez czynniki wewnętrzne. Nurtujące pod powierzchnią organizmu muzycznego energie, znajdujące swój konkretny wyznacznik w przejawach elementów [1]) tworzą odpowiednie stosunki i szukają dla siebie odpowiedniego umiejscowienia w przestrzeni i czasie. Przejawy te nie są bynajmniej dowolne; rządzą nimi niezmienne prawa logiki tektonicznej. Tylko pozornie wydaje się, że prawa te nie są stałe, ponieważ bardzo często identyfikujemy je ze zmianami stylistycznymi, charakterystycznymi dla poszczególnych okresów czasowych. W rzeczywistości jednak zmiany stylistyczne powstają już jako rezultat konsekwentnej jakościowej i ilościowej wzajemnej odpowiedności energetycznej współczynników, podyktowanej względami tektonicznymi. Dzięki temu rozgraniczeniu jesteśmy w możności sprawdzać, czy odstępstwa od ustalonych zasad stylistycznych godzą w prawa logiki tektonicznej, czy może przeciwnie, niekiedy na tle zmienionych stosunków, usiłowanie wtłoczenia nowoupostaciowanych elementów w dawny schemat formalny nie prowadzi do pogwałcenia tych praw. Wszak przestrzeń i jej rozczłonkowanie, jaką wyznacza twórca dla swego dzieła, nie może być samowolnie

---

[1]) Tzn. w melodyce, harmonice i rytmice, jako elementach głównych, oraz agogice, dynamice i kolorystyce, jako elementach wtórnych.

narzucona, lecz musi wypływać ze zgodnego stosunku do właściwości elementów, które mają na niej znaleźć swe umiejscowienie. Stąd więc dokonywujące się zmiany w rozczłonkowaniu formalnym bardzo często nie są niczym innym, jak tylko wynikiem szukania tej zgodności pomiędzy elementami formy a nią samą, by uniknąć sprzeczności pomiędzy wyłaniającymi się na drodze rozwoju nowymi zjawiskami w zakresie elementów a starym schematem formalnym. Nad ową zgodnością czuwa właśnie logika tektoniczna, która decyduje o jakości rozczłonkowania. U istotnych twórców schemat jest zawsze czymś ruchomym, czymś, co można zależnie od potrzeby w każdej chwili przeistoczyć. Dlatego to na przestrzeni historycznej na gruncie jednej i tej samej formy, nawet u tego samego kompozytora, spotykamy się z licznymi zmianami. Przecież nie można powiedzieć, że sonaty klasyków są jednakowo zbudowane. To, co mają ze sobą wspólnego, jest tylko zasadą formotwórczą, zasada ta nie jest schematem, ponieważ forma nie jest tylko prostym zestawieniem tematów, czy części. Jej organiczność musi być pojmowana głębiej. Ci, co myślą o schematach, myślą o rzeczach martwych.

W niniejszym artykule nie mamy zamiaru wyczerpać tematu w całości, gdyż wobec wielkiej mnogości nasuwających się zagadnień byłoby niemożliwością omówić je na kilku stronach. Idzie nam raczej o wybór bardziej interesujących problematów z dziedziny muzyki instrumentalnej, zwłaszcza sonatowej, by udowodnić, że rozwój w ostatnim pięćdziesięcioleciu nie sprawia już dziś wrażenia czegoś chaotycznego oraz, że na tle dokonanych przemian można przeprowadzić ciągłą linię rozwojową, na przestrzeni której powstające dzieła nie zawsze były zaprzeczeniem praw logiki tektonicznej, lecz przeciwnie stawały się niejednokrotnie świadectwem konsekwentnego ich przestrzegania.

Już przy porównaniu tematów sonat dawniejszych z tematami z ostatniego okresu romantycznego zauważamy wielką różnicę. W pierwszym rzędzie w temacie późnoromantycznym wpada w oczy harmonika, sprawiająca wrażenie ciągłej modulacji. Oczywiście, że ze względów formalnych trudno byłoby przyjąć istnienie takiej nieprzerwanej ciągłości modulacyjnej, ponieważ to stało by w sprzeczności z dalszym tokiem utworu. W rzeczywistości chodzi tu tylko o rozszerzenie granic funkcyjności poza

dawniejsze bezpośrednie odniesienia. Jednak już struktura takiego tematu nie pozostaje bez znaczenia dla formowania całości. Wobec tego, że temat sprawia wrażenie modulacyjne, jesteśmy zazwyczaj skłonni do przyjęcia, iż zwolna zaczyna się w takich wypadkach zacierać granica pomiędzy ekspozycją a przetworzeniem. Przy rozpatrywaniu tego rodzaju przejawów należy być bardzo ostrożnym, albowiem trzeba dokładnie odróżnić, czy istotnie mamy do czynienia z właściwościami przetworzenia, tzn. czy kompleks energij zawartych w temacie został rozbity i rozwój utworu przeszedł na drogę cząstkowych przejawów ewolucyjnych, czy może siły tematu działają tu tylko z dalszej perspektywy, zgodnie ze znaczeniem tworów funkcyjnych tematu [2]. Skoro w temacie zaszły daleko idące odchylenia tak, że pod względem zasięgu funkcyjnych odniesień nie różnił by się on ani od swych tworów funkcyjnych, ani od przetworzenia, przeto musiały wyłonić się inne sposoby kontrastu harmonicznego. Ze względu na zadanie funkcyj tematu, jako łącznika pomiędzy nim a tematem przeciwstawnym, zachodzi w takich wypadkach zazwyczaj proces paraliżujący początkową rozpiętość harmoniczną. Wówczas przy pomocy szerokich płaszczyzn następuje stopniowy spadek w kierunku podstawy harmonicznej tematu przeciwstawnego, przy czym pojawiają się pomiędzy płaszczyznami [5] często nawet stosunki górnodominantowe. Inaczej natomiast ma się rzecz, gdy już na terenie funkcyj tematu występują objawy przetworzenia. Faktura harmoniczna tematu nie może wówczas kroczyć po wspomnianej linii; przeciwnie, wszystkie jej czynności muszą wskazywać, że następuje wgłębianie się w energetykę tematu, dowodem czego jest właśnie wystąpienie cząstkowych przejawów energetycznych. Na podłożu harmonicznym konkretyzowanie tych przejawów występuje zazwyczaj pod postacią segregacji niektórych specyficznych połączeń. Jakkolwiek teoretycznie sprawa ta jest zupełnie jasna i niezawikłana, to jednak przy rozpatrywaniu samych dzieł występują pewne trudności.

---

[2]) Twory funkcyjne tematu oznaczają szereg zjawisk, występujących na przestrzeni pomiędzy zakończeniem tematu głównego, a początkiem tematu przeciwstawnego.

[3]) Przestrzeń, na której występują twory funkcyjne tematu, wykazuje często podział na kilka odcinków o większym ujednostajnieniu harmonicznym, tak e wyraźnie zarysowują się pomiędzy nimi (jako całościami) stosunki funkcyjne.

Pozostają one w związku z zachodzącym bardzo często brakiem identyczności melodycznej pomiędzy funkcjami tematu a nim samym. Ponadto nie zawsze cząstkowa ewolucja rozciąga się na całą przestrzeń tworów funkcyjnych, przechodząc kolejno zwolna do czynności pośredniczących pomiędzy tematami *(Reger!)*, co oczywiście musi powodować chwilowe zamglenie obrazu.

Wszystkie te przejawy wynikają ze struktury tematu w toku jego narastania. Lecz ona pozostawia nie tylko ślady na współczynnikach formy, będących rezultatem bezpośredniego działania sił tematu; wpływa i na budowę tematu przeciwstawnego. W wypadku, gdy w temacie (głównym) był położony nacisk na rozbudowę sieci odniesień funkcyjnych, celem podkreślenia jego dynamicznego charakteru, temat przeciwstawny posiada zazwyczaj jaśniejsze oblicze tonacyjne. Aby jednak nie godziło to w jednolitość utworu, dołączają się jeszcze inne środki późnoromantyczne, opierające się na rozbudowaniu i usamodzielnieniu wtórnych zjawisk harmonicznych (opóźnień, nut bocznych itp.), co prowadzi nawet do komplikacji obrazu funkcyjnego, jednak w innym sensie niż poprzednie (por. np. II sonatę fort. op. 21 K. *Szymanowskiego)*. Celem rozszerzenia płaszczyzny tematu przeciwstawnego, występują skłonności do epizodu, który niekiedy staje się terenem potężnych stopniowań, sprowadzając całość do kody ekspozycji, uważanej przeważnie za temat trzeci, końcowy. I sprawa tego ostatniego współczynnika ekspozycji wymaga wyświetlenia. Już z natury formy sonatowej, jako tworu dualistycznego, wypływa, że stosowanie tematu trzeciego jest właściwie bezprzedmiotowe, a nawet pozostaje w sprzeczności z założeniami formy. Wprawdzie spotykamy niekiedy dzieła, w których istotnie zachodzi w tym miejscu twór, zyskujący znaczenie tematyczne, lecz zjawisko to, będące w swej istocie zapowiedzią wkraczania do formy czynników niwelujących dawne ujęcie formalne, wypływa już z nienormalnej struktury tematu przeciwstawnego. A ma to miejsce wówczas, gdy temat przeciwstawny posiada małą dozę sił tak, że już w toku jego rozwijania wyczerpują się one zupełnie, w skutek czego jego właściwości energetyczne nie mogą służyć jako podstawa pobudzająca do dalszych poczynań ewolucyjnych. Normalna ekspozycja formy sonatowej jest jednak strukturą tego rodzaju, że obok zasadniczych swych współczynników, tzn. dwóch tematów, posiada twory peryferycz-

ne, wtórne, które życie swe zawdzięczają tym pierwszym. Prawdziwa koda ekspozycji należy również do tworów peryferycznych. Jest ona wynikiem przełamania granic tematu przeciwstawnego, w skutek stłoczenia sił na jego granicy. Siły te uchodzą zazwyczaj szybko i gwałtownie. Postaci rzeczy bynajmniej nie zmienia fakt, że czasem zachodzi nawet nawiązanie do tematu głównego. Nawiązanie takie jest bowiem tylko usiłowaniem, by zapobiec nadmiernemu rozpyleniu się energii, ponieważ w kodzie ekspozycji siły są zwrócone w przeciwną stronę do centrum, szukając mnogości, przestrzeni i nowej spoistości. Ten ekspansywny charakter kody objawia się w późnoromantycznych sonatach w spotęgowaniu dramatyki, która w wielu wypadkach doprowadza tam do przezwyciężenia funkcyjności.

Zależnie od jakości ekspozycji układają się stosunki w przetworzeniu i repryzie. Wobec wielkiej mnogości materiału i różnic w rozwiązywaniu problematów, nie można tu ustalić jakichś stałych, zawsze przestrzeganych norm, a to tym bardziej, że zarówno w przetworzeniu jak i repryzie spotykamy się z przenikaniem się najnowszych środków z dawniejszymi. Do najtrudniejszych problematów w przetworzeniu późnoromantycznym należy bezsprzecznie sprawa modulacji, ponieważ przez traktowanie jej na sposób dawniejszy bardzo łatwo następuje wychylenie ze stylistycznego tła. Ale równocześnie wyłania się nowy środek kontrastu pomiędzy punktami tonikalnymi pod postacią czysto dźwiękowego traktowania przebiegów harmonicznych. W najprostszy sposób jest on osiągany przy pomocy zatrzymywania pewnych harmonij z równoczesnym użyciem nut stałych lub ostinata. Bardziej zaś skomplikowana forma dźwiękowości polega na usamodzielnianiu niektórych zawiłych zestawień harmonicznych z tematów. Formą dźwiękowości są również środki techniki polifonicznej, zwłaszcza imitacja kanoniczna, prowadząca do ścieśnienia dźwiękowego, do demonstrowania we wspaniałym skrócie treści dźwiękowej tematów lub ich części. Zachodzące w przetworzeniu bezpośrednie ścieranie się sił, ich schodzenie się i rozchodzenie, supremacja jednych kosztem drugich — wszystkie te przejawy nawet w późnym okresie romantyzmu dają się z łatwością stwierdzać w dziełach, gdzie przeważa treść czysto muzyczna i gdzie chodzi kompozytorom o formę sonatową. W tych też dziełach repryza nie jest tylko podyktowanym z góry schematem, lecz wyłania się z wewnętrznej ko-

nieczności formy. Już repryzy *Beethovena*, a nawet jego poprzedników, wykazują, że nie są one częściami formy, które można traktować schematycznie, albowiem repryza oznacza coś więcej niż zwykły powrót współczynników ekspozycji, sprowadzonych do jednakowej podstawy tonalnej. Repryza ma być wyrazem pojednania się przeciwległych sił, zażegnaniem konfliktu; tam muszą być usunięte wszystkie dawniejsze kolizje i czynności pobudzające do starcia. Repryza bowiem jest nastawiona do wewnątrz, a nie na zewnątrz. W myśl tych zasad następują zmiany w upostaciowaniu tematów, wywołujące kolejno odpowiednie skutki w ich tworach funkcyjnych. Funkcje tematu zmieniają tu swą rolę. Zamiast być środkiem, prowadzącym do przeciwstawności, stają się podstawą, która konsekwentnie przygotowuje pojednanie ścierających się pierwotnie sił. Dawniej upostaciowanie repryzy w tym sensie nie nastręczało zbyt wielkich trudności. Później sytuacja zmienia się o tyle, że nie zawsze repryza może nakrywać się z pierwotnym swym kształtem. Dzieje się to zazwyczaj wówczas, gdy temat główny posiada silnie rozbudowaną harmonikę (np. u *Brucknera* lub *Regera* i gdy jego twory funkcyjne przedstawiają rozbicia energii tematu na boczne linie ewolucyjne tak, jak to ma miejsce w przetworzeniu. Taki kompleks przejawów, pojawiający się bezpośrednio po przetworzeniu nie może sprawiać wrażenia odprężenia, a jest raczej łatwo odczuwany jako przedłużenie przetworzenia. W takich wypadkach formie nie zawsze grozi rozbicie. Jak już zaznaczyliśmy, temat przeciwstawny posiada zazwyczaj cechy, kładące nacisk na wyrazistość tonacyjną, dzięki czemu z chwilą jego wystąpienia pierwotna rozbieżność jest zniwelowana. Cały więc kunszt kształtowania polega wówczas na umiejętności pokierowania siłami tematu głównego tak, by w jego przebiegu zawarte było przyczynowo kolejne następstwo tematu przeciwstawnego w jego nowej uogólniającej szacie harmonicznej. Ta nowa struktura repryzy nie jest tworem niekompletnym; obydwa bowiem tematy są tam wprowadzone i obydwa posiadają cel jednakowy.

Omówionego powyżej ustosunkowania się współczynników formy nie można oczywiście odnieść do wszystkich sonat, czy symfonij, pisanych przy końcu XIX i początku XX wieku. Pojawiają się również odstępstwa w ukształtowaniu, mające ze swej strony głębokie powody, tkwiące w architektonice całości. Niekiedy

(np. w II symfonii *Borodina,* lub IV symfonii *Brucknera)* temat przeciwstawny nie spełnia swej roli pojednawczej w repryzie, pojawiając się w odmiennej tonacji. Wypływa to bądź ze znacznej częstotliwości tematu głównego w ustępie pierwszym (wówczas punkt ciężkości w pracy nad niwelacją przeciwstawienia przenosi się do kody ustępu), bądź też w wielkich rozmiarów utworu (np. symfonia), kiedy to ostateczne rozwiązanie konfliktów nie następuje już w ustępie pierwszym, lecz jest przenoszone do finału, gdzie dla podkreślenia zwycięstwa sił uogólniających sprowadzony jest temat z ustępu pierwszego. Ta ostatnia cecha, z którą nierozerwalnie wiąże się dążenie do podkreślenia pokrewieństwa tematycznego pomiędzy ustępami, nie występuje dopiero w ostatnim okresie romantyzmu, a sięgając daleko wstecz, tworzy nieprzerwany łańcuch zjawisk o różnej fizjognomii, uzależniony od tego, czy ukształtowaniem rządzi wyłącznie tylko treść czysto muzyczna, czy też dostają się tam wpływy zewnętrzne, pod postacią treści literackiej. Jak wynika z dotychczasowych naszych rozważań, w utworach o treści czysto muzycznej zmiany nie były narazie zasadnicze. W muzyce programowej natomiast wystąpiły one bardzo szybko, sięgając nawet do elementów formy. Tam już temat doznaje gruntownego przeobrażenia, stając się motywem przewodnim, tworem, postawionym na usługi treści pozamuzycznej. Ona to zależnie od swej potrzeby, wyznacza ilość tematów, przyodziewa w odpowiednią szatę melodyczną, rytmiczną i harmoniczną oraz rządzi ich wzajemnym ustosunkowaniem. Zaburzenia formalne, które wywołała muzyka programowa, nie pozostały bez korzyści dla dalszego kształtowania się formy. Zwiększona swoboda w operowaniu materiałem tematycznym, przeniesiona na grunt muzyki absolutnej, dała wkrótce bardzo doniosłe rezultaty, przyczyniając się do rozbudowy formy sonatowej w kierunku dotychczas nieprzeczuwanym. *Busoni* pisze sonatinę, w której poszczególne ustępy są miejscem rozprzestrzenienia się pojedyńczych współczynników formy sonatowej, tzn. ustęp pierwszy dla tematu głównego, drugi dla tematu przeciwstawnego, trzeci dla przetworzenia, czwarty dla repryzy i kody. Jeszcze bardziej kunsztownie kształtuje się forma w pierwszym kwartecie *Schönberga.* Wobec nadmiaru energij zawartych w tematach, powiększył tam Schönberg zakres czynności konstrukcyjnych w ten sposób, że wprowadził trzy przetworzenia, umieszczając je kolejno w róż-

nych ustępach oraz dokonał repryzy z osobna dla każdego tematu.

Wskazane szczegóły są wyrazem ostatnich konsekwencji, jakie można było wysnuć z formy sonatowej na podłożu minionego systemu tonalnego. Dalszy rozwój, dokonywujący się już w odmiennych warunkach tonalnych, musiał przynieść ze sobą zmiany jeszcze bardziej radykalne, bo uzależnione od szybko dojrzewającej nowej energetyki tonalnej. Przejawiające się na polu harmoniki dążności centralistyczne, zaczęły oddziaływać na kształtowanie się tematów w kierunku nadawania im cech samowystarczalności. Wówczas otworzyła się droga, prowadząca w prostej linii do przezwyciężenia tematu. Lecz zanim nastąpił jeszcze ten wielki przełom, starał się *Skriabin* w swych ostatnich sonatach o uzgodnienie pracy tematycznej z nową rzeczywistością. Zbyt wielka jednak urosła już przepaść pomiędzy założeniami dawnego systemu tonalnego a systemem nowym, by można było zgodność tę uzyskać. Praca bowiem tematyczna, jaką widzimy w sonatach klasycznych i romantycznych, wyrosła na zasadach funkcyjności i czerpała swe soki żywotne ze stałego paraliżowania sił dominantowych przez tonikalne przeciw—siły. Z chwilą, gdy dynamika oporu doszła do znaczenia pierwiastkowej energii tonalnej, skojarzenia, przypominające nawet swym charakterem technicznym pracę tematyczną, nabrały pod względem swych właściwości energetycznych odmiennego znaczenia. Wobec braku ekspansywności skojarzenia takie nie reprezentują wzmożenia sił tematu, lecz raczej ich osłabienie. Stąd można je nazywać *refleksami tematu.* Zjawisko to wskazuje ponadto, że i w samym temacie nastąpiły gruntowne przeobrażenia, mianowicie zostały stępione jego dynamiczne właściwości, wskutek czego temat ogranicza się do oddziaływania wyłącznie tylko na swej przestrzeni. Prowadzi to z kolei do usamodzielnienia się części występujących pomiędzy tematami i do zatarcia pomiędzy nimi pierwotnych związków przyczynowych. Nie trzeba jednak sądzić, że taka budowa jest pozbawiona logiki tektonicznej. Wprawdzie odchylenia od pierwowzoru są w tych wypadkach wielkie, jednak w tym ustosunkowaniu, w jakim pozostają do siebie współczynniki takiej formy, mają one swą rację istnienia, ponieważ przestała tu już istnieć dawna zależność podyktowana przez energetykę tematu. Miejsce dawnej ciągłości energetycznej zajęła zasada szeregowania, polegająca na układaniu obok siebie

części nacechowanych wewnętrzną wystarczalnością. Skoro zasada ta stała się podstawą kształtowania, nie było już tym samym, z punktu widzenia logiki tektonicznej, żadnej słusznej przyczyny, która by nie mogła zezwolić na wprowadzenie więcej części składowych, niż to było możliwe w dawniejszej formie sonatowej. W rezultacie tego zatraca się przewaga energetyczna jednych współczynników nad drugimi, co jest już równoznaczne z przezwyciężeniem tematu. Dlatego więc kompozytorowie zaczęli zwracać się do formy suity, dla której zasada szeregowania jest istotą konstrukcji.

Razem z przezwyciężeniem tematu, jako tworu dynamicznego, zniszczone zostały podstawy tektoniczne formy sonatowej. Sonata jednak żyje nadal. W miejsce dawnej formy sonatowej pojawiają się tam ukształtowania bardziej odpowiadające obecnym dążeniom centralistycznym, jak fuga, passacaglia i chaconne. Jakie możliwości ewolucyjne zawierają te formy — na to da odpowiedź przyszłość.

Kazimierz Wiłkomirski.

OBRONA TERAŹNIEJSZOŚCI

PROFESOROWI RYTLOWI W ODPOWIEDZI

W „Warszawskim Dzienniku Narodowym" z dnia 11 listopada ukazał się artykuł prof. Rytla p. t. „Dwadzieścia lat muzyki w niepodległej Polsce". Prof. Rytel, znany krytyk, publicysta muzyczny, pedagog i kompozytor, przebiegając w pobieżnym skrócie dzieje muzyki naszej od wskrzeszenia państwa polskiego do chwili obecnej, dochodzi do wniosku, że przez lat dwadzieścia we wszystkich bez wyjątku dziedzinach muzycznego życia trwa nieprzerwany proces kurczenia się, zamierania; że wszystko w muzyce naszej idzie ku gorszemu, wszystko zdąża ku upadkowi. Twórczość, odtwórczość, instytucje muzyczne, śpiewactwo chóralne, szkolnictwo, organizacja władz muzycznych państwowych, opera, filharmonia stołeczna, radio, życie muzyczne na prowincji — wszędzie źle i wszędzie coraz gorzej. Nędzy i upadkowi dzisiejszego życia muzycznego przeciwstawia prof. Rytel stan rzeczy z przed lat 20-tu, mówi o czasach legendarnych, prze-

prowadza porównania, a wszystkie dają wynik wprost rozpaczliwy.

Czytuje się dzisiaj dużo słów gorzkich o stanie muzyki w Polsce. Jest w tym trochę przesady i dużo słuszności. Narzekać — owszem, można. Wymyślać nieraz trzeba! Ale nie ma nic łatwiejszego, jak stracić miarę i zajść za daleko. To się właśnie zdarzyło profesorowi Rytlowi. W imię „historycznej prawdy" podejmuję polemikę z prof Rytlem, biorąc na siebie niezbyt wdzięczną rolę: obrońcy teraźniejszości. Postaram się wykazać, jak bardzo myli się prof. Rytel w swych zestawieniach. Będę usiłował udowodnić, że jeśli dziś jest źle, to przed 20-tu laty było gorzej. Dużo gorzej. Nie daj nam Boże w jakiejkolwiek dziedzinie muzycznego życia powrotu tych „dawnych dobrych czasów", po których spadek nie do pozazdroszczenia obejmuje właśnie młodsze pokolenie.

Idźmy więc po kolei. Na wstępie wspomina prof. Rytel o Ministerstwie Sztuki, które miało krótki żywot i ustąpiło miejsca najpierw departamentowi, później wydziałowi sztuki. Obecnie w referacie muzyki pracuje—jak wiadomo—dwóch urzędników. To rzeczywiście nie za dużo. Musimy jednak przyznać, że to wyjątkowo dzielni urzędnicy. Pracują za dziesięciu. Nie ma takiego zakamarka, takiej dziury w Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, dokąd raz po raz nie zaglądali by panowie wizytatorzy. Wietrzyć zatęchłe kąty, budzić zapał i chęć do czynu wśród ludzi dobrej woli, siać postrach wśród muzycznych „znachorów", służyć gdzie potrzeba radą, wskazówką, pomocą, obroną — to ich stała rola, należało by powiedzieć: misja. Ostatnio np. Ministerstwo W. R. i O. P. (czytaj po prostu: Stefan Śledziński) podjęło poważny trud uporządkowania ostatecznego sprawy szkolnictwa muzycznego w całej Polsce, a przede wszystkim ujednolicenia programów i zakresu wymagań dla wszystkich konserwatoriów polskich; — wierzę, że tego trudu dokona. Przed laty kilkunastu urzędników w departamencie sztuki było zapewne więcej, ale zakres ich zainteresowań był znacznie węższy! Niejedno miasto polskie (i to nie byle jakie miasto), pozostawione dosłownie „na pastwę" autochtonicznych pseudo-muzyków, było prawdziwym trzęsawiskiem partactwa. Lata mijały, a władze niewiele troszczyły się o tę dziedzinę, której na imię szkolnictwo muzyczne na prowincji. Wiem o tym, bo spędziłem nie jeden rok poza Warszawą, zresztą od r. 1919 jeździłem wiele z koncertami Tria

Wiłkomirskich (ot, niby taki prywatny „Ormuz", tyle że nie subwencjonowany, nieraz przeto o pustym grywało się brzuchu). Wymieniłem nazwę „Ormuz": także zdobycz lat ostatnich i zdobycz doprawdy cenna.

*

W dziedzinie śpiewactwa chóralnego w Polsce wiele jest jeszcze do zrobienia. Daleki jestem od entuzjazmu, ilekroć się nad tym zagadnieniem zastanawiam. Ale ani rusz nie mogę się zgodzić z tym, że dawniej miało być lepiej. Lepiej pod jakim względem? Jakimi materiałami cyfrowymi, czy faktycznymi dysponował prof. Rytel, zestawiając dzisiejszość z przeszłością? Rada Naczelna Związków Śpiewaczych w Warszawie może w każdej chwili dostarczyć wszelkich danych, na mocy których ustalenie dokładnego obrazu nie będzie wcale trudne. Śpiewactwo polskie jest dzisiaj 100-tysięczną zorganizowaną rzeszą ludzi. Od lat kilku tkwię w tej społeczności, jako dyrygent, członek zarządu okręgu gdańskiego Pom. Zw. K. Ś. i prezes jednego z chórów. Przyglądam się z bliska organizacji śpiewactwa na Pomorzu, podziwiam nieraz jej zwartość, sprężystość, karność. Poziom t. zw. artystyczny oczywiście niejednolity; brak wykwalifikowanych kierowników, niemuzykalność ogółu śpiewaków dają się dotkliwie we znaki, — ale bolączki te i braki uświadamiają sobie władze śpiewacze i szeroki ogół coraz dokładniej: wszędzie w granicach ludzkich możliwości usiłuje się brakom tym zaradzić.

Przez długie lata chiński mur obojętności i obcości dzielił właściwy polski świat muzyczny od świata śpiewaczego. Chóry były jakąś dziwną „kastą", zamkniętą w sobie, zapatrzoną w swe dość mętne ideały, mało ze sztuką mające wspólnego. A muzycy prawdziwi zazwyczaj traktowali te dziedzinę sztuki z wysoka: wyniosła pogarda dla „amatora" kojarzyła się tu przeważnie z idealną nieznajomością najpiękniejszego, najsubtelniejszego, ale niezmiernie trudnego instrumentu muzycznego, jakim jest chór.

Dopiero ostatnie lata przynoszą pewne zmiany w tym stanie rzeczy. Polska literatura chóralna, będąca do niedawna okropnym śmietnikiem *), wzbogaca się stale o dzieła wartościowe, muzycznie treściwe, pisane ze znajomością techniki chóralnej i normalnych możliwości wykonawczych. Szymanowski (pieśni

*) Z małymi wyjątkami dotyczącymi właściwie raczej muzyki oratoryjnej.

ludowe), Wiechowicz, Maklakiewicz, Raczkowski, Kassern, Woytowicz, Szeligowski, Rybicki, Maciejewski — to wszakże dorobek ostatnich lat kilkunastu!

Zjazdy śpiewacze, o których wspomina w swym artykule prof. Rytel, to temat do osobnej rozprawy. Mam te i owe zastrzeżenia co do założeń tych imprez i co do realizacji strony muzycznej. Ale teraz chodzi tylko o porównanie tego, co było z tym, co jest. Pamiętam dobrze ogólnopolski zjazd w Warszawie z r. 1922. Dlaczego miał on być lepszy, bardziej udany od ostatnich np. zjazdów w Toruniu, Łodzi, Krakowie, Gdańsku??? Czy chodzi o poziom, czy o liczbę uczestników, czy o zainteresowanie społeczeństwa? Czy chodzi o poziom, czy o liczbę uczestników, czy o zainteresowanie społeczeństwa? W r. 1922 produkcje wspólne na „Dynasach" (m. in. śpiewano „Skrzypki" Galla i... preludium A-dur Chopina!) niczym się nie różniły od normalnych produkcyj połączonych chórów na zjazdach, kiedy to wynik dźwiękowy i artystyczny nie stoi w żadnym stosunku do liczby śpiewających (względnie statystujących) ludzi. Do konkursu stanęło wtedy 40 chórów *). Zjazd w Toruniu w maju 1937 zgromadził również 40 chórów z różnych dzielnic Rzeczypospolitej; na zjazd ogólnopolski do Gdańska (4—6 czerwca 1938) przybyło chórów przeszło 50, (do konkursu stanęło 49), — a wszakże *jednocześnie* odbyły się dwa imponujące (przynajmniej liczbowo) zjazdy w Krakowie i w Łodzi: ten ostatni połączony z uroczystością odsłonięcia pomnika Moniuszki. Ogólny poziom produkcyj? — Oczywiście nierówny. Repertuar? — W każdym razie wartościowszy niż w r. 1922!

*

A teraz przejdźmy do „rzeczy wyższych": Opera i Filharmonia Warszawska. Temat nie nowy; równie bolesny, jak niewyczerpany. Obecny stan rzeczy w obu instytucjach daleki jest od ideału. Ale obraz przeszłości namalowany w artykule prof. Rytla jest stanowczo przeidealizowany. Pisze prof. Rytel, że w r. 1919 w chwili objęcia kierownictwa opery przez ś. p. Emila Młynarskiego ...był duży i świetny komplet sił artystycznych, byli muzycy instrumentaliści, z których można było stworzyć liczną

---

*) Pierwsze miejsca zajęły zespoły: „Echo" Kraków — dyr. Wallek-Walewski, chór oficerski „Harfa" — Lachman, „Lutnia Warszawska" — Piotr Maszyński.

a dobrą orkiestrę, ...był taki W. Drabik, artysta dekorator miary niepowszedniej..., to też Młynarski „mógł rozpocząć akcję na skalę należytą".

W sierpniu r. 1919 przedostałem się z Rosji do Warszawy i wstąpiłem (drogą konkursu) jako wiolonczelista do orkiestry opery warszawskiej, gdzie pracowałem przez 2 lata. W r. 1919 miałem lat 18, ale byłem już muzykiem samodzielnym, miałem niejedno w życiu za sobą, trochę się na muzyce znałem, a wrażenia swoje z tamtych czasów pamiętam tak żywo, jakby pochodziły z dnia wczorajszego. Stwierdzam dzisiaj z całą stanowczością, że jakiekolwiek były losy opery warszawskiej od tamtych czasów do chwili dzisiejszej, poziom orkiestry operowej *nigdy* nie był tak przerażająco niski, jak w latach 1919—21. Artyzm i talent kapelmistrzowski Młynarskiego osiągał czasem nawet z tą orkiestrą pyszne wyniki, ale ileż razy zniecierpliwienie jego na próbach graniczyło już z rozpaczą, a i na przedstawieniach zdarzały mu się wybuchy gniewu. W „Trubadurach", „Żydówkach", „Pajacach", „Carmenach" orkiestra chodziła w zawiasach niczym stary roztrzęsiony wóz; „wsypy" na przedstawieniach były na porządku dziennym. Czytanie i uczenie się rzeczy nowych było dla tej orkiestry czymś niesłychanie trudnym. „Pana Twardowskiego" męczyliśmy szereg miesięcy! Przykro mi wspomnieć dzisiaj, jak to kiedyś w tych „legendarnych czasach" pewne solo wiolonczelowe (bodaj czy nie z „Zamarłych Oczu" d'Albert'a, czy też z „Klejnotów Madonny" Wolfa Ferrari'ego) należało wpisać na stałe do głosu... 1-szego klarnetu! (Można to było zresztą zrobić z pożytkiem w wielu innych wypadkach). Fakt, o którym opowiadam, potwierdzić może Artur Rodziński: on tę operę wystawiał.

Słuchałem niedawno wykonania „Harnasiów" w Teatrze Wielkim w Warszawie. Doprawdy strona muzyczna przedstawia się doskonale! Orkiestra wywiązuje się z zadania jaknajlepiej, a zadanie — przyznać trzeba— ma nielada. Takiego chóru, jak obecnie, Opera warszawska bodaj nigdy nie miała. Przedstawienia tak muzycznie „wycackanego" jak „Verbum Nobile" nie powinien by się nasz Teatr Wielki powstydzić nawet w dobie największego swego rozkwitu.

Fakt, że na scenie Teatru Wielkiego przez 5 wieczorów w tygodniu rozbrzmiewać musi operetka, jest istotnie jakimś koszmarnym nieporozumieniem. Chciałbym tylko wiedzieć: *kto* to

zadecydował?? Dlaczego właśnie *pięć* wieczorów poświęca się operetce? czemu nie cztery, albo nie sześć? Ponieważ żaden prawdziwy artysta muzyk nie mógłby chcieć takiego stanu rzeczy, wygląda na to, że ta koncepcja została po prostu przez kogoś „z góry" narzucona, że stała się warunkiem objętym umową. Jakiż to „czynnik" życzył sobie, żeby tak było? Zdarza się wszakże nie raz, że osoby, mające wpływ na artystyczną „kampanię", w trosce o zadowolenie bliźnich i zaspokojenie potrzeb duchowych „najszerszych warstw" rade by w dziedzinie sztuki cały świat zamienić w jedną wielką operetkę (żeby nie powiedzieć: karczmę).

Czytając głosy prasy o koncertach Filharmonii Warsz., coraz częściej spotykam się z utyskiwaniem na poziom orkiestry. Czyta się nie raz, że najlepsi nawet dyrygenci nie są w stanie zapobiec większym lub mniejszym potknięciom i niedokładnościom wykonania. Według opinii krytyki warszawskiej poziom zespołu przed laty kilku czy kilkunastu miał być znacznie wyższy. Cofam się znów pamięcią do roku 1919, 1929 i zastanawiam się, czy rzeczywiście orkiestra jako taka była wtedy lepsza? Suma lat wszystkich muzyków dawała przed 10-ciu laty większą cyfrę niż dzisiaj. (Kiedy w r. 1926 zostałem 1-szym wiolonczelistą Filharmonii, byłem najmłodszym z członków orkiestry). Zmiany personalne dokonywały się stale, ale niezmiernie rzadko, prawie nie spostrzeżenie. Przed 2-ma laty dopiero nastąpiły zmiany nieco większe: grupka dobrych instrumentalistów wyjechała do Palestyny, kilku odeszło do orkiestry Polskiego Radia, będącej — nawiasem mówiąc — zespołem *lepszym* niż Filharmonia dzisiaj *i przed laty 20-tu!* Ale na miejsce dawnych przyjęto muzyków wartościowych, czołowe miejsca w orkiestrze powierzono siłom młodszym, mającym za sobą kilka dobrych lat praktyki w tej samej Filharmonii. „Duch" w orkiestrze, „artystyczny zapał", (jeśli wolno użyć tego wyrazu) zdaje się być dzisiaj żywszy nawet niż dawniej. Brak stałego wybitnego kapelmistrza, który by zespołowi nadał określone, zdecydowane, jednolite oblicze arstyczne, daje się wciąż odczuwać. Filharmonia nie może być hotelem dla kapelmistrzów — gości. Zdaje mi się, że jeżeli prof. Rytel przejrzy choćby swoje własne recenzje pisane około roku 1924, (mam właśnie jedną taką), znajdzie nie jedno słowo ostrej (i zapewne słusznej) krytyki o ówczesnych produkcjach orkiestry filharmonicznej.

W artykule z dn. 11.XI prof. Rytel wymienia szereg nazwisk wybitnych muzyków zmarłych w ciągu ostatniego 20-lecia i stwierdza, że dla tych, co odeszli, nie mamy godnych następców. To już jest samo dno pesymizmu; w tym twierdzeniu prof. Rytel myli się stokroć bardziej niż w innych tezach swojego artykułu.

Przede wszystkim samo określenie „godnego następcy" jest dla mnie nie jasne. Jak można na przykład dzisiaj, zaraz chcieć znaleźć następcę... dla Aleksandra Michałowskiego?! Z nazwiskiem zmarłego mistrza łączy się cały kompleks wyobrażeń i pojęć. Sędziwy wiek, — ogrom pracy i doświadczenia pedagogicznego, — niezliczone mnóstwo koncertów, których słuchały cztery pokolenia, — styl pianistyczny swoisty, odrębny, wysoce ciekawy, ale przecież nie „obowiązujący" choćby dlatego, że tak bardzo indywidualny. Wszystko to przez lat dziesiątki musiało ulegać jakiejś ewolucji; proces doskonalenia, pogłębiania, kształtowania był tu wyjątkowo długi. Prof. Michałowski z wiekiem stawał się w świecie muzyki — nie tylko polskiej — postacią coraz bardziej niezwykłą i wyjątkową. Czy szukanie „następcy" jest konieczne? To może postawmy na Sztompkę, albo na Szpinalskiego: za lat 50, (jeśli Bóg da doczekać), przekonamy się czy wybór był trafny.

Józef Śliwiński — to przepiękne zjawisko artystyczne związane ściśle z epoką, która minęła bezpowrotnie. Melcer, Jaczynowska... hm... czy rzeczywiście Małcużyński, Sienkiewicz i inni o tyle niżej stoją i nie rokują na przyszłość żadnych już nadziei?

O kapelmistrzach trudno mi w ogóle mówić. Prof. Rytel nie widzi następcy dla Emila Młynarskiego. Otóż po-pierwsze *nikt go nie szuka.* W Filharmonii stołecznej należne polskiemu muzykowi miejsce zajmują od szeregu lat kapelmistrze obcy. Po-wtóre: troska o następców powinna być udziałem tych, którzy z czasem następców będą potrzebowali. Jest to jedna z zasadniczych cech „kompleksu wodzowskiego". Jeśli troska ta naszym wodzom muzycznym we właściwym czasie nie przyświecała, to tym gorzej.

Słyszałem, że Zygmunt Noskowski dyrygował kiedyś na próbie w braku batuty nogą od krzesła. Musimy obiektywnie przyznać, że technika i podejście do rzeczy dzisiejszego pokolenia kapelmistrzów polskich reprezentują już inną zupełnie klasę, na ogół wyższą niż ta dawna, przedwojenna.

Ale dosyć już przykładów. Czas wyciągnąć wnioski ogólne.

Wypowiadam tezę następującą: 20 lat naszego bytu państwowego — to 20 lat mozolnej pracy jednostek nad stworzeniem od podstaw polskiej kultury muzycznej. Tak jest, od podstaw. Aż dziw, w jakim stanie zastaliśmy tę kulturę w r. 1919! Drogi na Polesiu lepiej się przedstawiały niż te i owe dziedziny życia muzycznego naszej stolicy. Jeśli się nie mylę, nauka solfeżu została w Konserwatorium warszawskim wprowadzona w r. 1917? Dzisiaj solfeżu uczą i w Święcianach i w Mołodecznie i wszędzie. Pamiętam stan, w jakim się znajdowała nauka śpiewu w szkołach ogólno-kształcących w latach dwudziestych!! Czy dziś przypadkiem nie jest inaczej? A najważniejsza być może dziedzina: twórczość? Czy to, coś my zastali w odzyskanej Polsce było istotnie dorobkiem, godnym dorobku ówczesnego w dziedzinie prozy, poezji, teatru lub malarstwa? Czy najwybitniejsi ówcześni muzycy polscy nie byli przeważnie uczniami szkół obcych? Czy np. studia kompozytorskie w Konserwatorium warszawskim przed laty 18-tu mogły zapewnić ten sam poziom, czy były równie głębokie i rozległe jak teraz? Czy Polska muzyczna z r. 1919 nie była właściwie Polską, nie była też Europą.

Myślę, że cel wszystkich dążeń naszych da się tak właśnie sprecyzować: być Polską i jednocześnie być Europą. Okien na świat szeroki zamykać nie należy. Od obcych dużo się można nauczyć a właśnie muzyka francuska ostatniego dwudziestolecia, która na naszych młodszych kompozytorów okazywała wpływ znaczny, dostarczyć może nie byle jakich wzorów. Kwestia obcości czy pokrewieństwa duchowego różnych narodowości, którą w artykule swym porusza prof. Rytel, to temat do dyskusji. Jeśli chodzi o wytykanie kierunków twórczości muzycznej, uważam się tutaj raczej za laika. I jako taki zapytuję nieśmiało: czy rzeczywiście po wszystkie czasy jedynym wzorem do naśladowania dla kompozytorów polskich ma być muzyka niemiecka i rosyjska?

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Główną ozdobą koncertów symfonicznych w okresie sprawozdawczym byli soliści: zawsze niezawodny skrzypek *Francescati*, bardzo subtelny pianista Mieczysław *Horszowski*, który kameralnie, niekiedy może nawet za subtelnie

odegrał koncerty G-dur Mozarta i B-dur Beethovena, oraz wspaniały wiolonczelista francuski André Navarra, który nawet w niewdzięcznym „Koncercie" Schumanna umiał roztoczyć całe bogactwo swej niezmiernie precyzyjnej i przejrzystej techniki i niezrównanego tonu. Dyrygenci byli raczej przeciętni: *Guillot, Rajter i Bierdiajew.* Najciekawszy program miał Rajter: „3-ci Koncert Brandenburski" Bacha, „Wariacje" Brahmsa na temat Haydna, „Suita" Woytowicza, „Węgierskie melodie ludowe" Bartoka i fragmenty z baletu „Lyzistrata" Laszlo Laitha. Przynajmniej dwie nowe rzeczy zresztą nie najbardziej interesujące. „Melodie" Bartoka stanowią opracowanie muzyki folklorystycznej bardzo bliskie oryginałom, niemal wcale nie stylizowane i poza techniką i pomysłowością instrumentacyjną nie dają możności poznania innych indywidualnych zalet najsławniejszego kompozytora węgierskiego. Zapewne jego największe arcydzieła, „Muzykę na instrumenty smyczkowe, celestę i perkusję" oraz „Sonatę na dwa fortepiany i perkusję" nie prędko posłyszymy w Warszawie, chyba że jakiś wyjątkowo przedsiębiorczy dyrygent uprze się, by to umieścić w swoim programie, i potrafi tę bardzo precyzyjną muzykę wyćwiczyć z naszą orkiestrą. A tak, to znamy Bartoka wciąż od jednej tylko już obecnie nieaktualnej a w dodatku nie najwartościowszej strony. „Lyzistrata" Laitha okazała się muzyką efektowną, dobrze zrobioną, bez głębszych aspiracyj.

Programy innych koncertów całkiem szablonowe. Mniejsza już o brak nowości, ale dlaczego np. tak mało słyszymy na naszych koncertach Bacha, Haendla, Vivaldiego, których koncerty tak wspaniale nadają się na pierwsze numery programów symfonicznych? Albo jeśli już mamy słuchać Straussa czy Skriabina, dlaczego zawsze tylko te same utwory? Przecież i ci dwaj kompozytorzy skomponowali parę dzieł symfonicznych poza „Przygodami Sowizdrzała", „Don Juanem" i „Ekstazą".

Szczęśliwie dzieje się przynajmniej, że te luki w programach symfonicznych wypełniają produkcje kameralne Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki oraz Polsk. Tow. Muzyki Współczesnej, które się roją od „pierwszych wykonań". Np. na V-ej audycji Stowarzyszenia Mił. Dawn. Muz. usłyszeliśmy prześliczny Koncert a-moll J. S. *Bacha* na fortepian, skrzypce, flet i orkiestrę, skrzypcową suitę E-dur tegoż kompozytora oraz Trio B-dur C. Ph. E. *Bacha*, wszystko dzieła zupełnie u nas nieznane. Uzupełniły program drobiazgi fortepianowe *Rameau, Daquina* i *Mozarta* w subtelnym wykonaniu P. Lewieckiego oraz sławna, dowcipna w pomyśle Symfonia „Pożegnanie" *Haydna* w wykonaniu orkiestry kameralnej pod sprężystą dyrekcją O. Straszyńskiego.

Najciekawszym punktem programu drugiej tegorocznej audycji Tow. Muzyki Współczesnej było pierwsze wykonanie „Koncertu na fortepian (lub klawesyn) i pięć instrumentów" Manuela de *Falla.* Podobnie jak Bartoka znamy dotąd w Polsce twórczość de Falla jedynie od strony dawnych folklorystycznych utworów ,zwłaszcza w postaci ogranych przez pianistów (z lekkiej ręki Artura Rubinsteina) fortepianowych transkrypcyj fragmentów z jego opery i pantonimy „Amor brujo" i „Trójkątny kapelusz". Dzieł stanowiących w jego rozwoju przełom jak „El retablo de maese Pedro" i wspomniany właśnie Koncert dotąd nie znaliśmy. Ciekawy jest zwłaszcza Koncert, świadomie nawiązujący do bardzo interesującej i zbyt mało znanej hiszpańskiej muzyki

XVII w., oczywiście przy zachowaniu nowoczesnej, znacznie radykalniejszej niż w dawniejszych dziełach faktury. O archaicznym charakterze decydują więc nie tyle środki ile sam klimat dawnej Hiszpanii tworzący syntezę ascetycznej oschłości z pełną namiętnego fanatyzmu żarliwością religijną (II część). Utwór ten dowodzi jak głęboka jest „hiszpańskość" muzyki de Falla, wykazuje, że nie polega ona jedynie na elementach zewnętrznych, tak już w Europie zbanalizowanych, ale sięga w najistotniejsze dyspozycje psychiczne. Szkoda tylko, że zagrano koncert z fortepianem (doskonale zresztą wykonana przez Ekiera partia) a nie z klawesynem, który w zespoleniu z pięcioma instrumentami daje cieplejsze i bardziej pasujące do stylu brzmienie. Dyrygował K. Hardulak.

Poza tym program audycji zawierał znany już „II kwartet" *Palestra*, najlepsze dzieło kompozytora; młodzieńczy utwór skrzypcowy *Milhauda* „Printemps", skomponowany, gdy kompozytor miał 22 lata oraz 3-cią Sonatę na skrzypce i fortepian kompozytora angielskiego Normana *Demutha* w wykonaniu Colette Frantz i autora. Ostatni ten utwór wzbudził raczej rozczarowanie dzięki swej gadatliwej i pełnej frazeologii melodyce oraz rozłażącej się formie. Zakończyły audycję 4 mazurki Szymanowskiego w wykonaniu Ekiera.

Obok tych najciekawszych produkcyj urządzały audycje również inne organizacje. Tow. krzewienia Muzyki Kameralnej wystąpiło z obfitym programem — „Kwartet" Sikorskiego, „Sonatina klarnetowa" Szałowskiego, „I sonata fort." Szymanowskiego, szereg pieśni. Z wykonawców obok zawsze świetnego *Kurkiewicza* wyróżnił się młody, doskonale zapowiadający się organista F. *Rączkowski* (własne „Wariacje" i „Passacaglia" Kazury). Jeszcze obfitszy, ale zato bez porównania banalniejszy program miał węgiersko-polski koncert zorganizowany w Sali Karłowicza przez Tow. Przyjaciół Muzyki. Koncert zgromadził tłumy wykonawczyń: Bardy-Briesemeister, Stokowska-Racięcka, Wilecka, J. Zaleska, Ogilbianka, Madeyska i Stella Olgierd, wśród których jedynym przedstawicielem płci brzydkiej był obdarzony bardzo ładnym głosem Z. Dobrowolski.

Miły nastrój, pełen świeżości posiadał Koncert zorganizowany przez Bratnią Pomoc Słuchaczy Konserwatorium. Wśród wykonawców na wyróżnienie zasługują: bardzo muzykalny, jakkolwiek niezupełnie jeszcze opanowany pianista A. *Wąsowski*, doskonale zapowiadająca się śpiewaczka N. *Ignatowiczówna*, a przede wszystkim bardzo kulturalny chór *Szczepańskiego*, który wykonał wartościowy, muzykalnie i ambitnie ułożony program z „Pieśniami kurpiowskimi" Szymanowskiego, utworami Szeligowskiego i Wiechowicza (niezrównane „Mruczkowe bajki") na czele.

O ile chodzi o recitale solistów, zanotować należy nieudany występ 14-letniej pianistki jugosłowiańskiej Nadi *Brankowić*, niewątpliwie utalentowanej, ale bez pojęcia uczonej, oraz wspaniały recital coraz głębiej rozwijającej się Agi *Jambor*, świetnej odtwórczyni muzyki Bacha. Rozczarowanie wywołał natomiast poprzedzony ogromną reklamą występ gwiazdy Hollywoodu Grace *Moore*. Jest to niewątpliwie śpiewaczka wielkiej klasy o dużym głosie i niezłej szkole, ale występ jej wypadł słabiej nie tylko w stosunku do rozgłosu, jakim jest otoczone jej imię, ale nawet w stosunku do jej poziomu śpiewaczego na filmie. Technice wokalnej Grace Moore można zarzucić przede

wszystkim nieumiejętność brania „piano" w wysokich rejestrach, interpretacji zaś pewien chłód i sztywność, co wprawdzie nie przeszkodziło jej wywołać entuzjazmu licznie zgromadzonej, wystrojonej, snobistycznej publiczności, której się nie widuje nota bene na koncertach o tyle lepszych śpiewaczek jak np. Bandrowska-Turska.

Konstanty Régamey

BYDGOSZCZ

(październik — listopad — grudzień).

Najważniejszym muzycznym wydarzeniem, jakie miało miejsce na terenie Bydgoszczy w okresie sprawozdawczym było przeorganizowanie dawnej sekcji muzycznej Rady Artyst.-kulturalnej w samodzielne Towarzystwo Muzyczne. Dokonało się ono pod naporem znacznego ożywienia nurtu życia muzycznego miasta oraz wyraźnego wzrostu zainteresowania dla spraw kultury muzycznej tak wśród kierowniczych czynników miasta, jak i szerokiego społeczeństwa. Nowe Towarzystwo Muzyczne przystąpiło natychmiast do realizowania głównych wytycznych idei dawniejszej Sekcji Muz., wysuwając na plan pierwszy sprawę umocnienia podstaw materialnych istniejącej orkiestry symfonicznej i sprawę zorganizowania publiczności w instytucji koncertów abonamentowych. Dzięki uzyskaniu subwencyj miejskich i prywatnych zagadnienie utrzymania stałej orkiestry symfonicznej weszło w fazę realnego rozwiązania; w chwili obecnej orkiestra ta odbywa regularne próby w ustalonym składzie przygotowując się do publicznego wystąpienia. Inicjatywa koncertów abonamentowych znalazła również oddźwięk pozytywny, dowodem czego jest około dwustu rozsprzedanych abonamentów. Dzięki pozyskaniu tej liczby „pewnej" publiczności mniejszym staje się ryzyko organizowania każdego koncertu, co dla normalnego życia koncertowego jest momentem dużej wagi.

Towarzystwo Muzyczne wystąpiło również z pożyteczną inicjatywą organizowania koncertów popularnych dla sfer pracujących. Pierwszy tego typu koncert odbył się w listopadzie przy udziale władz państwowych, miejskich i przedstawicieli różnych miejscowych organizacji. Na koncert (cena wstępu: 20 gr.) przybyło z górą 1000 osób, co jest najbardziej wymownym świadectwem pożyteczności podjętej przez Tow. Muz. akcji. W koncercie wzięła udział orkiestra symfoniczna Tow. Muz. (Nowowiejski: uwertura „Swaty Polskie", J. Strauss: walc „Opowieści z wiedeńskiego lasu"), chór mieszany „Św. Cecylia" (pieśni Wiechowicza, m. inn. „Mruczkowe bajki") oraz solista Wacław Lewandowski (Chopin: Nokturn cis, mazurek cis, walc cis, Ballada As). Koncerty popularne mają odbywać się co miesiąc, przy czym przewidziane są wyjazdy do okolicznych miast.

Serię zapowiedzianych sześciu koncertów abonamentowych otworzył recital Józefa Turczyńskiego. Indywidualność tego artysty wystąpiła najwyraźniej na tle utworów, oznaczających się monumentalizmem konstrukcji. Żywiołowy temperament, objawiający się m. inn. w silnych kontrastach natury dynamicznej i agogicznej jest bodaj jedną z najbardziej istotnych cech jego pianistycznego stylu. Mówiła o tym porywająca interpretacja Chaconny Bach-Busoniego, jak również wykonanie wielkiej sonaty es-moll Paderew-

skiego. Pewne nieopanowanie wyczuwało się natomiast w miniaturowej sonacie A-dur Schuberta, utworu najwyraźniej obcego indywidualności artysty. Ujmującą zaletą Turczyńskiego jest jego powściągliwość w demonstrowaniu palcowej wirtuozerii dla efektu; na planie pierwszym stoi zawsze samo dzieło. Jest to zaleta niezmiernie cenna, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki Chopina, która nie znosi jakiejkolwiek zewnętrznej ekwilibrystyki. Czystością i szlachetnością interpretacji odznaczało się zwłaszcza wykonanie Ballady As-dur, Scherza — cis moll i Tarantelli.

Odbyły się dwie audycje „Collegium Musicum" przy Miejskim Konserwatorium Muz. (październik i listopad). Pierwsza, poświęcona muzyce francuskiej, przyniosła w programie: utwory fortepianowe Debussy'ego, Ravela i Poulenc'a wykonane z dobrym wyczuciem stylu przez St. Pawlikowską, oraz Septet z trąbką Saint-Saëns'a. (Zespół kameralny Miejsk. Konserw. Muzycznego). W audycji drugiej wystąpił popularny w Wielkopolsce „Polski kwartet smyczkowy" z Poznania w składzie: Zdzisław Jahnke, Władysław Witkowski, Tadeusz Szulc i Dezyderiusz Danczowski. Program obejmował: Beethovena kwartet op. 18 Nr. 2 oraz kwartet c-dur Maliszewskiego. Poza tym, w składzie uzupełnionym drugą altówką (Jan Rakowski), zespół wykonał przepiękny kwintet c-moll Mozarta. Należy podkreślić świetną formę zespołu, objawiającą się zarówno w szczegółach technicznych, jak przede wszystkim w wewnętrznej kulturze intrepretacyjnej. Na tym poziomie kwartetowej sztuki trudno już mówić o indywidualnościach poszczególnych artystów — pochłania je indywidualność zespołu. A to jest przecież ostatecznym celem i ideałem zespołowego muzykowania. Mimo ciągle jeszcze mało u nas popularnej muzyki kwartetowej, koncert cieszył się dużym powodzeniem. Objawem szczególnie miłym był liczny bardzo udział młodzieży szkolnej, która dla spraw muzycznych zaczyna objawiać coraz żywsze zainteresowanie (czyżby pierwsze owoce pożytecznej akcji przymusowych audycyj szkolnych?).

Wystąpił także drezdeński kwartet smyczkowy, zespół o pięknej tradycji, przechodzący jednak obecnie wyraźny kryzys formy. Zmiana w obsadzie (pierwszy skrzypek) podziałała najwyraźniej ujemnie na poziom zespołu. Mimo precyzji technicznego wykonania, zespół nie wykazuje wewnętrznej spoistości i jednolitości interpretacyjnej w takim stopniu, jakiego po nim wolno się było spodziewać. Drezdeńczycy grali: Beethovena kwartet c-dur op. 59, serenadę H. Wolfa, fragment kwartetowy Schuberta i kwartet d-dur Borodina.

Zespół opery warszawskiej z Karwowską, Popławskim i Mossakowskim wystąpił gościnnie w Teatrze Miejskim w „Poławiaczach Pereł" Bizet'a. Gdyby nie wzgląd natury materialnej („Poławiacze" mają małą obsadę solistów) można by mieć pretensję do wykonawców o niezbyt fortunny wybór opery. „Poławiacze" nie są bowiem dziełem ani oryginalnym, ani muzycznie wartościowym. Mimo to opera cieszyła się bardzo dużym powodzeniem, w czym główna zasługa świetnie dysponowanego Mossakowskiego. Przedstawieniem dyrygował Jerzy Sillich.

Z dorocznym koncertem wystąpił jeden z najbardziej ruchliwych chórów miejscowych: „Św. Cecylia", wykonywując m. in. poraz pierwszy w Bydgoszczy „Motety Kopernikowskie" T. Z. Kasserna.

Na grudzień zapowiedziany jest drugi koncert abonamentowy Towarzystwa Muzycznego z udziałem J. Bendera i St. Jarzębskiego oraz w ramach imprez „Collegium musicum" audycja III-cia w wyk. orkiestry kameralnej i solisty L. Geislera (waltornia) z Poznania.

Alfons Rösler

KRAKÓW

W poprzednim sprawozdaniu rola piszącego te słowa była bardzo przykra, trzeba bowiem było dojść do wniosku, że życie muzyczne Krakowa przedstawia się prawie tragicznie. Ostatni natomiast okres przyniósł znaczną poprawę. Repertuar opery wprawdzie nadal obraca się w granicach sztuk dawno ogranych, nie mniej jednak podnieść trzeba, że poziom wykonania poprawił się w sposób widoczny, czego dowodem mogło być choćby wystawienie „Poławiaczy pereł". Sukcesem jednak nieprzeciętnym jest pozyskanie do Rigoletta" Toti dal Monte i Montesanto. Oboje ci śpiewacy, to artyści o światowej sławie, żałować tylko trzeba, że ich koncert w „Starym teatrze" odbył się w dniu pogotowia przeciwlotniczego, kiedy całe miasto tonęło w ciemnościach. Rezultatem tego zbiegu okoliczności były beznadziejne pustki na sali.

Poza tym bawili w Krakowie dwaj pianiści: I. Ungar i R. Koczalski. Pierwszy z nich należy do ulubieńców naszej publiczności, drugi, jakkolwiek nie jest w Krakowie tak popularny, przedstawia typ gry daleko bardziej dojrzały i wytrawny.

Miejscowe organizacje muzyczne wykazały również bardziej ożywioną działalność. I tak w ramach listopadowego poranku symfonicznego odbył się koncert organizowany wspólnie przez Związek Chórów Województwa Krakowskiego i Krakowską orkiestrę symfoniczną, poświęcony Władysławowi Żeleńskiemu. Był to przekrój przez twórczość kompozytora dokonany w sposób celowy i w granicach możliwości wyczerpujący, czego dowodem umieszczenie w programie utworów chóralnych, orkiestralnych, kameralnych, wyjątków z opery i pieśni. Przyznać trzeba, że niektórych z tych dzieł słuchało się po raz pierwszy, przy czym ten „nieznany" Żeleński budził szacunek słuchaczy, jako kompozytor nie torujący wprawdzie nowych dróg, ale bez wątpienia stojący na pewnym gruncie w zakresie swojego stylu. Jako wykonawcy wystąpili: M. Karwowska (śpiew), W. Syrewicz (skrzypce), O. Martuszewicz i S. Korzeniakówna (fortepian), dyrygowali: B. Wallek-Walewski, J. Kisza i S. Profic, słowo wstępne wygłosił prezes C. Zawiłowski.

Imprezą, która skierowała uwagę publiczności na stosunkowo mało u nas znany teren muzyki religijnej, był Tydzień poświęcony tej muzyce, organizowany przez Związek Chórów Kościelnych Archidiecezji Krakowskiej. W ramach tego przedsięwzięcia wystąpił chór Ks. Salezjanów pielęgnujący szlachetną tradycję sztuki polifonicznej oraz chór Towarzystwa Oratoryjnego z programem współczesnym. Ponadto odbyły się odczyty ks. dr. Hieronima Feichta, ks. kan. Władysława Wargowskiego i in.

Koncerty Stowarzyszenia Młodych Muzyków cieszyły się jak zwykle ogromną frekwencją publiczności. Przyniosły nam one kilka nowych kompozycyj polskich, wśród nich bardzo interesującą i wartościową Sonatinę na obój i fortepian Władysławy Markiewiczówny. Jako wykonawców słyszeliśmy pp.

Marię Bieńkowską, Marię Feherpataky (śpiew), W. Kałkę (skrzypce), Z. Poźniakową, A. Müllera (fortepian), F. Nierychłę (obój) i Krakowski Zespół Instrumentalny. Ostatni koncert w Stowarzyszeniu był recitalem młodego, rokującego piękne nadzieje pianisty Adama Galera.

Wł. P.

LWÓW

Na wstępie można z zadowoleniem stwierdzić, że skromny — jak dotąd — początek nowego sezonu koncertowego spotkał się na ogół z żywszym niż w ubiegłych latach zainteresowaniem publiczności. A ponieważ we Lwowie mamy obecnie trzy — jak by można określić — ośrodki, zajmujące się organizacją koncertów, tj. kierownictwo Filharmonii lwowskiej, biuro koncertowe M. Tuerka i Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, należy przeto mieć nadzieję, że i sprawa ruchu muzycznego we Lwowie w obecnym sezonie będzie przedstawiać się lepiej niż dotąd.

Sezon koncertowy zainaugurowały Filharmonia lw. (2 koncerty) jak też biuro M. Tuerka i Towarzystwo Przyj. Muz. (po jednym koncercie). Dyrygentami koncertów filharmonicznych byli: Czesław Lewicki i dr. Adam Sołtys, którzy mieli na ogół trudne zadanie kierowania zespołem jeszcze mało zgranym, dzięki czemu też wykonania poszczególnych punktów programu nie we wszystkich szczegółach wypadły poprawnie, jak w utworach Vivaldiego, Mozarta, Brahmsa (symfonia D-dur). Z szeregu innych wykonanych utworów, jak M. de Falli (wyj. z „Récit du pecteur"), Beethovena, Prokofiewa (symf. klasyczna), M. Sołtysa, zwróciła uwagę jako nowość przede wszystkim Symfonia na głos Z. Kasserna, doskonale interpretowana, przy współudziale dyrygenta dr. A. Sołtysa, przez E. Bandrowską-Turską.

Z uznaniem należy poza tym podnieść, że coraz częściej można stwierdzać próby uwzględniania (zresztą nie tylko w dziedzinie muzyki) regionalnego dorobku kulturalnego, którym zainteresowanie jest ze względów lokalnych zawsze na ogół dość żywe. Tak też było w związku z wykonaniem — co prawda akademickiej — uwertury J. Ruckgabera, przez długie lata w połowie ubiegłego wieku dyrektora Towarzystwa Muz. we Lwowie.

Z solistów bawili we Lwowie jeszcze: M. Münz, który wykonał koncert A-dur Liszta z tow. orkiestry pod dyrekcją Cz. Lewickiego, nadto I. Dubiska oraz Raul Koczalski. Program interesującego recitalu I. Dubiskiej zawierał m. in. utwory Tartiniego, Bacha, Brahmsa, kaprysy Paganiniego, Szymanowskiego, oraz Nowaczka (Perpetuum mobile — bisowane).

Bardzo gorącym przyjęciem przez publiczność cieszył się wieczór dzieł Fr. Chopina w wykonaniu R. Koczalskiego. Jego tak romantyczne, rzadko dziś u innych spotykane, podejście do dzieł Chopina (z usunięciem techniki wykonania na drugi plan) widocznie ujęło słuchaczy, co jest obecnie bardzo symptomatyczne.

Na początek grudnia zapowiada się dalsze wzmożenie ruchu koncertowego, którego oczekujemy z wielką ciekawością.

J. J. Dunicz

POZNAŃ

Dziesięć lat temu, za dyrekcji Stermicha wystawiano tutaj Giocondę Ponchiell'ego. Nikt tego jednak dziś nie pamięta. Ostatnie wznowienie tej ope-

ry trzeba zatem traktować jako premierę, wystawioną zresztą tylko pod kątem widzenia uzupełniania repertuaru także drugorzędnymi, zapasowymi pozycjami, jakich barok operowy pozostawił po sobie niemało. Dziś opery te, pod względem muzycznym tak naiwnie eklektyczne, nie mogą oczywiście liczyć na tyle powodzenia, ile miały za czasów swej młodości, lecz nie są one bez znaczenia, jeśli idzie o charakterystykę stylu operowego tego czasu. Wznawianie ich dziś jest zatem pożyteczne, choćby tylko ze względów dydaktycznych. Trzeba się jednak uzbroić w dużo życzliwej pobłażliwości i pamiętać ustawicznie o obowiązującej perspektywie historycznej, aby móc w ogóle patrzeć na spiętrzone niedorzeczności libretta, sztucznie podtrzymywane zapożyczanymi przeważnie bufiastymi okazałościami frazy i brzmienia orkiestry. Obsadę miała Gioconda jaknajlepszą, bo kobiece role śpiewały takie siły, jak np.: Zawadzka, Roessler-Stokowska i Szabrańska, a z panów: Woliński, Urbanowicz, Maj — czyli najlepsze siły sceny tutejszej. Dyrygował kap. Barański, a reżyserską pieczę sprawowała p. Janowska-Kopczyńska. Był także rozumie się balet, ale produkował się tak, jak w każdej innej Aidzie lub Rigolecie. Sztance i numerki.

Z dużym powodzeniem wznowiono poza tym Toskę z p. Wermińską w tytułowej roli.

Na IV koncercie symfonicznym pierwszy raz przy pulpicie w Poznaniu pokazał się p. Bierdiajew, dyrygujący — o ile z pierwszego wejrzenia można sądzić — energicznie i impulsywnie, a pod względem muzycznym uczuciowo i rozlewnie — znów, o ile można co wnioskować z jednostronnie ułożonego programu (Czajkowskiego czwarta oraz Romeo i Julia, ponadto akompaniament do koncertu skrzypcowego Mendelssohna). Solistą był p. Niemczyk z Gdańska, grający muzykalnie, lecz nie dość czujnie, jeśli idzie o wytrzymanie jednolitej linii stylu.

Towarzystwo Muzyczne wystąpiło z koncertem o programie mieszanym, złożonym z produkcji orkiestry (dyr. Poradowski) i chóru (dyr. Broniewski), a także organów solo (prof. Rutkowski z Warszawy). W części orkiestrowej m. in. zespół zaprodukował „Tryptyk" Poradowskiego, utwór dobrze brzmiący i nietrudny ani stylistycznie ani technicznie. Chór (połączone zespoły Towarzystwa Muzycznego i „Lutni" z Szamotuł) wykonał dwa utwory Nowowiejskiego: motet „Parce Domine" z oratorium „Znalezienie Św. Krzyża" oraz pieśń o Matce Boskiej Szamotulskiej (niesłusznie nazwaną motetem, tak zresztą, jak i „Parce Domine" nie jest motetem, lecz zwykłą, trzyczęściową pieśnią chóralną).

„Parce Domine" jest utworem doskonale brzmiącym i pisanym (bardzo dawno) z całym poczuciem odpowiedzialności artystycznej. Natomiast pieśń o Matce Boskiej Szamotulskiej nie jest tak pisana i nie może być uważana za poważną pozycję w olbrzymim i pełnym rozgłosu dorobku Szambelana Nowowiejskiego. Chóry umiały dobrze swe partie i śpiewały starannie.

Bronisław Rutkowski grał dziewiątą symfonię organową mistrza Nowowiejskiego. Mistrz zna dobrze organy i umie znaleźć w nich podnietę dla swej wyobraźni twórczej. Lubi tutti wibrujące, barokowe, olbrzymie, a nasza katarynka w auli uniwersyteckiej ledwie dyszy, więc na podmogę dodał

mistrz jeszcze trąby, dmące gromko z balkonu i dialogujące z organami w ostatniej części (Bogarodzica). Pomimo to najciekawszym muzycznie jest scherzo, i najlepiej technicznie zrobione.

Jakim sposobem wyciągnął Rutkowski z naszych organów tyle plastyki, koloru, i przejrzystości, to już jest jego tajemnica!

„Echo" dało koncert, poświęcony góralszczyźnie. Był w programie chór, była kapela, był fortepian, był śpiew solowy — słowem taki światowid góralski, któregośmy mieli obserwować ze wszystkich stron muzycznych. Ale najciekawsze były jednak te dobrze już nam znane lica góralszczyzny, pokazywane w chórze nie od dziś przez Walewskiego, a w fortepianie przez Szymanowskiego (b. ciekawie w kilku szczegółach grane przez Lisickiego mazurki). Z nowych utworów chóralnych, których było pięć (rezultat konkursu Tow. Tatrzańskiego) uwagę zatrzymuje tylko Walewski swoją „Muzyką", stylizowaną na góralszczyznę. Walewski ma swój własny język w twórczości góralskiej, swój styl i swoją własną, dziś już b. wysoką technikę. To są rzeczy nie dość znane, bo wartościowe utwory Walewskiego nie są dostępne dla przeciętnego chóru i dlatego nie śpiewane. Śpiewa je Echo poznańskie i Echo krakowskie, pozatem nikt. W swej ostatniej „Muzyce" nic wybitnie nowego Walewski nie zaprezentował, dał tylko bardziej wyrafinowaną technikę i skoncentrowany wyraz (Walewski bywa nieraz zbyt rozwlekły. Tu właśnie tego uniknął.

Echo brzmiało pięknie, choć nie wszystko miało dobrze opracowane. Najlepiej brzmiały rzeczy z dawnego repertuaru. Świetna suita Kasserna tym razem zaśpiewana była naprawdę znakomicie.

Dyrygował Raczkowski.

P. Szabrański poza partią solową w suicie Kasserna wykonał jeszcze trzy opracowania pieśni góralskich Nowowiejskiego. Akompaniował Bronisław Młodziejowski.

St. Wiechowicz

TORUŃ

Orkiestra Symfoniczna Pom. Tow. Muzycznego zaprezentowała się dwukrotnie w dn. 4 grudnia. O godz. 12 odbył się poranek symfoniczny pod dyr. Zofii Godlewskiej, stałej kierowniczki zespołu toruńskiego. Ten drugi w bieżącym sezonie występ orkiestry przyniósł prawdziwy zaszczyt zdolnościom pedagogicznym i dyrygenckim p. Godlewskiej. Symfonia B-dur nr. 5 — Schuberta, zupełnie nieromantyczna, skromna, w klasycznym, „mozartowskim" stylu napisana, a przez przejrzystość swej faktury wymagająca wiele precyzyjności, zarówno w staccatowych biegnikach smyczków, jak i rozplanowaniu brzmienia kameralnej obsady instrumentów dętych, — opracowana i wykonana była w sposób wysoce artystyczny. Muzykalność i umiejętność dyrygentki zaznaczyły się tu dobitnie, dając świadectwo wartości jej celowej pracy nad zespołem, który dziś stanowi już prawdziwie wartościową jednostkę artystyczną. Poranek, którego program zawierał także koncert skrzypcowy Mendelssohna, transmitowany był przez Rozgłośnię Pomorską na fali ogólnopolskiej.

Tego dnia odbył się także wieczorny koncert syfoniczny w wyk. tej samej

orkiestry pod dyr. Lucjana Guttry'ego. O walorach tego uzdolnionego dyrygenta mieliśmy okazję już niejednokrotnie pisać z racji jego występów w Toruniu w ub. sezonie.

I tym razem temperament i muzykalność p. Guttry'ego odniosły należyty sukces. Program zawierał utwory wykonane na poranku, uwerturę Egmont-Beethovena oraz wykonany poraz pierwszy utwór organowy J. Boehma — Chorał i Fugę w doskonale brzmiącej instrumentacji symfonicznej Guttry'ego.

Solistą obu koncertów był znany skrzypek Zdzisław Roesner z Gdyni, który w „Koncercie" Mendelssohna zaprezentował grę solidną, staranną zarówno w interpretacji jak i wykończeniu szczegółów technicznych.

Życie muzyczne Pomorza, dzięki oddziaływaniu Pom. Tow. Muz. stale przybiera na intensywności. Ostatnio utworzony został Oddział Pom. Tow. Muz. we Włocławku, rozpoczynający na swym terenie ożywioną działalność przy poparciu miejscowych władz i społeczeństwa. Na czele zarządu oddziału stanął prezes sędzia Stefan Cygański.

W Brodnicy miejscowy oddział P.T.M. założył własną szkołę muzyczną, która dzięki ideowości i ofiarności miejscowych muzyków z por. Dawidowiczem, kapelmistrzem wojskowym, na czele, oraz poparciu społeczeństwa zapowiada jaknajlepszy rozwój. Zebrało się już około 100 uczni.

Na styczeń zapowiedziany jest pierwszy zjazd delegatów oddziałów Pom. Tow. Muz. na którym wybrany zostanie Zarząd Główny P.T.M. Niewątpliwie rozpocznie to nową erę w życiu tej, tak dla kultury Pomorza cennej organizacji.

Cantus.

Z WYBRZEŻA

Wśród niewielu koncertów, które w ostatnim czasie miały miejsce w Gdyni i Gdańsku na plan pierwszy wysunął się „ormuzowski" zbiorowy występ naszych czołowych artystów: Dubiskiej, Bendera i Nadgryzowskiego. Poziom tego koncertu był b. wysoki i zdawać by się mogło, że tej miary artyści powinni zgromadzić tłumne audytorium — niestety w Gdyni, a szczególnie w Gdańsku sala była prawie pusta.

Recital wiolonczelowy dyr. K. Wiłkomirskiego był pod każdym względem interesującą muzycznie imprezą ze względu na niebanalny program (Bach, Weber, Różycki, Chopin, Czajkowski, Hindemith i inni), oraz ze względu na poważne i solidne podejście do utworów przez tego doskonałego muzyka. Poza tym odbył się w Gdyni koncert gen. E. Orlicz-Dreszerowej (śpiew) i A. Wąsowskiego, który już kilkakrotnie w Gdyni występował.

I to wszystko jeśli chodzi o imprezy wyłącznie muzyce poświęcone.

Reszta to dorywcze okraszanie muzyką akademii, koncertów dobroczynnych itp., w których udział brali nieraz wybitni artyści.

Największą tego rodzaju imprezą była Akademia z okazji 20-lecia Odzyskania Niepodległości z udziałem orkiestry Marynarki Wojennej (znakomicie przygotowanej przez nowego dyrygenta Kpt. Olszewskiego), chóru „Symfonia" pod dyr. prof. Szkoły Muzycznej W. Betlejewskiego oraz znanych solistów A. Szlemińskiej, W. Niemczyka i Lewińskiego.

W Gdańsku odbyły się również występy chórów miejscowych i orkiestry

pod dyr. Cywińskiego, a zainteresowanie wzbudza koncert jubileuszowy v.-dyrektora konserwatorium toruńskiego Z. Moczyńskiego, organizowany przez miejscowe chóry.

Gdyńskie Tow. Muzyczne organizuje nadal koncerty w Gdyni i zamierza tym razem zaprosić profesorów Szkoły Muzycznej w Gdyni — K. Wyrobek-Roesnerową (fort.), J. Gorzechowską (śpiew) i dyr. Z. Roesnera (skrzypce).

Audycje szkolne w liczbie sześciu odbyły się już dla szkół średnich i powszechnych i pozostają nadal w ręku profesorów Szkoły Muzycznej.

W dniu 7 bm. zmarła w Gdyni w wieku 69 lat znana pianistka, uczennica ś. p. Michałowskiego *Zofia Janczewska-Rybałtowska.*

Do ostatniej chwili, mimo podeszłego wieku ś. p. Rybałtowska brała czynny udział w życiu muzycznym Gdyni i, ucząc w Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina, zjednała sobie głęboką miłość kolegów i uczniów za pełną młodzieńczego zapału pracę i głęboką wiedzę muzyczną. Była uczennicą Roguskiego, Zawirskiego, Michałowskiego, Noskowskiego, Leszetyckiego, Breithaupta.

Koncertowała w Warszawie, Łodzi, Kijowie, Berlinie (pierwszy recital w sali Bechsteina 1903 r.), Szwajcarii, Lipsku — wszędzie z pełnią powodzenia i jaknajpochlebniejszą krytyką.

W 1911 r. otrzymała klasę gry fortepianowej w Konserwat. Sterna w Berlinie, a w r. 1927 zamieszkała we Lwowie nie zaniedbując muzyki i koncertując nadal.

Od r. 1934 przeniosła się do Gdyni, gdzie objęła klasę gry fortepianowej w Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina.

Świat muzyczny traci w ś. p. Zmarłej fanatyczkę i entuzjastkę muzyki, do ostatniej chwili życia oddaną całą duszą umiłowanej sztuce i kształceniu młodego pokolenia. Cześć Jej pamięci.

Kaszuba.

Z ORMUZU

W grudniu odbyły się następujące objazdy koncertowe na prowincji: Lida, Nowogródek, Baranowicze, Stołpce, Nieśwież, Wołkowysk, Słonim, Swisłocz — A. Szlemińska (sopr.), K. Wiłkomirski (wiolcncz.) i K. Bogacka (akomp.).

Wołyń — E. Umińska (skrzypce) i Z. Dygat (fort.).

Ostrów Mazowiecka, Ostrołęka, Łomża — J Zwidrynówna (sopr.) i P. Lewiecki (fort.).

Krasnystaw, Tomaszów Lub., Hrubieszów, Chełm, Puławy — E. Bender (bas), S. Jarzębski (skrzyp.) i S. Nadgryzowski (akomp.)

Radom — J. Zwidrynówna (sopr.) i S. Staniewicz (fort.).

Płock, Gostynin — S. Jarzębski (skrzyp.), M. Zabejda-Sumicki (ten.) S. Nadgryzowski (akomp.).

Skierniewice — H. Lipowska (sopr.), T. Wojtaszewska (fort.) i Orkiestra 18 p. p. pod dyr. S. Janiszewskiego i K. Wójcika.

W Warszawie — oprócz audycji w szkołach — zorganizowana była audycja dla liceów w Filharmonii z udziałem Ork. Symf. F. W. pod dyr. S. Jani-

szewskiego, Chóru Wydziału Naucz. Kons. Warsz. pod dyr. W. Laskiego, H. Lipowskiej (sopr.) i B. Rutkowskiego (prelekcja).

Ogólny wynik działalności ORMUZ-u w I półroczu wykazuje około 80 zorganizowanych koncertów i 320 audycji dla młodzieży szkolnej, razem 400 produkcji.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

W grudniu odbyły się dwie audycje, na któych wykonano: J. S. Bach: 2 Suity angielskie g i d (Z. Rabcewiczowa), Suita E na skrzypce (S. Rachoń), Koncet potrójny a (P. Lewiecki, S. Rachoń, E. Wojakowski), Geistliche Lieder (B. Korwin-Krukowska); G. F. Haendel: Kantata „Lass, teures Herz" na sopran i b. c. (I-sze wykonanie); C. Ph. E. Bach: Trio B na skrzypce, flet i fortepian; J. Haydn: Symfonia „Pożegnanie" fis Nr. 18 (Orkiestra Kameralna pod dyr. O. Straszyńskiego) i L. Beethoven: Sonata E op. 109 (Z. Rabcewiczowa).

KRONIKA

POLSKA

Warszawa

8 grudnia zakończyła życie w Warszawie sławna śpiewaczka Stanisława Korwin - Szymanowska, siostra Karola Szymanowskiego i najlepsza interpretatorka jego pieśni. Pogrzeb i odprowadzenie zwłok na dworzec w celu przewiezienia ich do Lwowa odbył się 10 grudnia.

*

27 listopada odbyło się posiedzenie Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w składzie: *Drzewiecki, Fitelberg, Lefeld, Régamey, Sikorski,* na którym z 33 nadesłanych utworów 19 kompozytorów wybrano do przedstawienia jury międzynarodowemu, stosownie do regulaminu ustalonego przez londyńskie zebranie delegatów, 8 utworów, w tym 5 symfonicznych: Witold *Lutosławski* — „Wariacje symfoniczne", Roman *Palester* — „Suita symfoniczna", Michał *Spisak* — „Dwa Psalmy na chór mieszany i orkiestrę", Antoni *Szałowski*— „Uwertura", Bolesław *Woytowicz* — „Wariacje w formie symfonii", oraz 3 kameralne: Jerzy *Fitelberg* — „IV kwartet smyczkowy", Roman *Palester* — „Koncert na saksofon i orkiestrę kameralną" i Antoni *Szałowski* — „Trio na obój, klarnet i fagot".

Międzynarodowe jury obradować będzie w Warszawie między 27 a 29 grudnia b. r.

Bytom

13 listopada odbył się w Nowym Bytomiu uroczysty jubileuszowy koncert symfonicznej orkiestry huty „Pokój". Orkiestra, która uchodzi za jeden z najlepszych zespołów na Śląsku, obchodziła 50-lecie istnienia. Program zawierał „Bajkę" *Moniuszki,* „Koncert skrzypcowy" *Karłowicza* w wykonaniu

J. *Salacza*, „V Symfonię" *Beethovena* i uwerturę *Wagnera* „Rienzi". Dyrygował Józef *Kalisz*.

Gdynia

10 lutego 1939 r., jako w rocznicę przejęcia morza — zostanie przyzrana nagroda naukowo - artystyczna Im. Żeromskiego, ufundowana przed 3-ma laty. Ubiegać się o nią mogą także muzycy. Posiedzenie komitetu nagrody odbędzie się w końcu grudnia b. r.

Katowice

W wyniku I polskiego konkursu, zespołów kameralnych dętych, zorganizawanego przez Tow. Muzyczne w Katowicach — pierwszą nagrodę w dziale kwintetów otrzymał Katowicki Zespół Kameralny Instrumentów Dętych, pod kierownictwem prof. W. Smyka. Tenże zespół otrzymał także pierwszą nagrodę w dziale kwartetów. Z tercetów — pierwsza nagroda przypadła Warszawskiemu Zespołowi Kameralnych Instrumentów Dętych, pod kierunkiem prof. S. Śnieckowskiego. Nagrodę Ministerstwa Spraw Wojskowych otrzymał Zespół Kameralny Instrumentów Dętych (kwartet), lublinieckiego pułku piechoty. Drugą nagrodę, ufundowaną na miejscu przez przedstawiciela Ministerstwa Spraw Wojskowych — przyznano Zespołowi Kameraln. Instrum. Dętych pułku piechoty w Białej Podlaskiej. Wreszcie nagrodę pocieszenia, ufundowaną przez prof. S. Śnieckowskiego otrzymał zespół, złożony ze słuchaczy Warsz. Konserwatorium.

Lwów

W listopadzie obchodził 30-lecie swojej działalności Związek Teatrów i Chórów Ludowych szerzący na wsi zamiłowanie do uprawiania muzyki i śpiewu.

Mołodeczno

Towarzystwo muzyczne w Mołodecznie otworzyło szkołę muzyczną, pod kierownictwem M. Męczyńskiej - Skotnickiej. Uruchomiono 3 klasy: fortepianu, śpiewu solowego i instrumentów smyczkowych.

Poznań

Program grudniowego niedzielnego koncertu, z cyklu organizowanego przez Poznańskie Towarzystwo Muzyczne — wypełniły utwory 2 poznańskich kompozytorów Feliksa Nowowiejskiego i B. Poradowskiego.

*

W najbliższym czasie ukaże się w Poznaniu przewodnik operowy, opracowany przez dr Tadeusza Nowakowskiego, poznańskiego muzykologa, oraz przewodnik operetkowy tegoż autora. Będą to pierwsze tego rodzaju wydawnictwa polskie. W Niemczech przewodniki takie ułatwiające słuchaczowi orientację — są w użyciu, żeby wymienić chociażby znany przewodnik koncertowy Kretchmara, czy przewodniki operowe Neitzla, Schlesingera, Strantza i inne.

Toruń

Kompozytor toruński J. H. Wieczorek, ukończył koncert na altówkę i orkiestrę. Jest to bodaj pierwszy tego rodzaju koncert w naszej literaturze muzycznej.

Muzycy polscy i muzyka polska zagranicą

Pamiętniki Paderewskiego, opublikowane w londyńskim Sunday Times, ukażą się niedługo w tłumaczeniu francuskim. Jak już donosiliśmy, polskie tłumaczenie tych pamiętników ukaże się w najbliższych tygodniach.

*

4 grudnia wykonano w Paryżu z olbrzymim powodzeniem „Stabat Mater" Szymanowskiego.

*

W Londynie dał koncert Józef Turczyński grając między innymi sonatę op. 21. Paderewskiego i kompozycje Chopina.

*

Na 9 koncercie symfonicznym B.B.C. (Angielskie radio) — wykonano między innymi uwerturę Szałowskiego pod dyrekcją Nadi Boulanger.

*

Do wiadomości podanej przez „Revue Musicale" (r. 1938, nr. 186, str. V) zakradła się dosyć kompromitująca pomyłka. Mianowicie redakcja chcąc zapewne napisać o śmierci Aleksandra Michałowskiego — pomyliła wielkiego pianistę ze znanym skrzypkiem, żyjącym i wykładającym w Warszawie: prof. Mieczysławem Michałowiczem. O tym, że chodzi jednak o Aleksandra Michałowskiego świadczy dodane objaśnienie: „spécialiste réputé de Chopin".

*

Janina Hupertowa śpiewała w listopadzie na koncercie symfonicznym w Rydze oraz w Helsinki. Program obejmował między innymi szereg pieśni i arii kompozytorów polskich.

ANGLIA

Londyn przyłącza się z kolei do miast organizujących międzynarodowe festiwale muzyczne. Pierwszy z nich odbędzie się w czasie od 23.IV. do 28.V.1939 r. Wśród zaangażowanych kapelmistrzów wymieniają między innymi Toscaniniego, Bruno Waltera, Thomas Beecham'a. Koncerty i przedstawienia będą się odbywały nie tylko w samym Londynie, lecz także w Cambridge, Oxfordzie, Glyndenbure i Canterbury.

*

W Londynie wystawiono ostatnio balet Hindemitha „Nobilissima Visione" pod dyrekcją samego kompozytora. Treść dzieła tego oparta jest na życiu św. Franciszka z Assyżu.

EGIPT

Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej utworzyło swoją sekcję w Egipcie. Jedną z przedstawicielek współczesnej muzyki egipskiej jest Behidia - Hefer, której kompozycje były w Egipcie niedawno wykonane.

FRANCJA

W paryskiej Sainte Chapelle odbyły się w listopadzie 3 audycje poświęcone mszom „l'Homme Armé", skomponowanym w Średnich Wiekach przez muzyków Sainte Chapelle. Słowa, stanowiące tytuł tych mszy, trochę dziwne w zestawieniu z muzyką kościelną, — są początkiem ulubionej melodii prowansalskiej z XIII w., na której każdy prawie wybitniejszy kompozytor od czasu I Szkoły Niderlandzkiej aż do Palestriny włącznie budował msze, używając jej, podobnie zresztą jak i innych znanych wówczas melodii („O rosa bella" czy „Adieu mes amours") za tenor, pełniący przewodnią rolę w polifonicznych splotach mszy.

*

„Revue Internationale de Musique" zrobiła ostatnio ankietę na ważki i nader delikatny równocześnie temat — stosunku Państwa do artystów.

ITALIA

Ostatnio La Scala, podobnie jak szereg włoskich oper znalazła się pod zarządem superintendenta. Został nim mianowany Gino Marinuzzi, dotychczasowy jej kapelmistrz. By umożliwić La Scali dawanie regularnych przedsta-

wień i pokrycie związanych z tym ogromnych wydatków — przyznano jej obecnie prawo pobierania podatku (w wysokości 2% dochodu brutto) od wszelkich przedstawień i widowisk, jakie się odbywają w Mediolanie i okolicy. W widowiska opodatkowane włączone są także wyścigi konne, mecze bokserskie, footballowe, zawody cyklistów,dancingi itp. Czyby to nie był przykład godny naśladowania wszędzie, gdzie opera musi walczyć z trudnościami finansowymi?

*

Historia muzyki, podobnie jak i historia sztuki nie może się obejść bez „oglądania" omawianych dzieł, które zresztą niejednokrotnie, jako zachowane w jednym rękopisie, są niedostępne nawet dla badaczy. Toteż wszystkie kraje, mogące się pochlubić dorobkiem artystycznym, jak Anglia, Austria, Francja, Hiszpania, Niemcy wydają swoją spuściznę muzyczną w krytycznych opracowaniach. Od kilku lat Włochy również publikują „Instituzioni e monumenti musicali" (analogiczne do Denkmäler Deutscher Tonkunst), obejmujące dzieła od 16 do 18 w. Na ukończeniu jest też wydanie kompletu dzieł Claudio Monteverdiego (35 tomów pod redakcją Malipiero). Na uczczenie 450-letniej rocznicy urodzin sławnego polifonisty Orazio Vecchio (przypadającej w 1950 r.), miasto jego rodzinne Modena — podjęło inicjatywę wydania wszystkich jego utworów (w 15 tomach). O przygotowaniu do druku kompletnego wydania dzieł Palestriny już donosiliśmy. — U nas niestety sprawa publikacji dorobku polskiej twórczości artystycznej jest niezałatwiona. Po „Monumenta Musicae Sacrae in Polonia" Ks. Surzyńskiego, obejmujących zaledwie kilka nazwisk i wcześniej jeszcze wydanych przez J. Cichockiego Psalmów Gomółki i Mszy Gorczyckiego — Towarzystwo Miłośników Dawnej Muzyki publikuje w miarę możności utwory dawnych mistrzów polskich. Z zazdrością się jednak czyta o dużych subwencjach, przyznawanych przez inne kraje, na cele ratowania z zapomnienia ich dorobku artystycznego i porównywuje się je z środkami, jakimi się u nas rozporządza.

*

27 kwietnia 1939 r. rozpocznie się florencki festiwal muzyczny, „Maggio Fiorentino". Protektorat nad nim objęła, małżonka następcy tronu włoskiego — Księżna Piemontu, która sama będąc dobrą pianistką interesuje się żywo życiem muzycznym Italii i popiera różne imprezy artystyczne nie tylko swym autorytetem, lecz także finansowo. Program tego festiwalu obejmie: 8 oper, 4 oratoria i kilkanaście koncertów symfonicznych.

*

W Neapolu postanowiono wznieść pomnik Carusa.

NIEMCY

W Kolonii orkiestra Gürzenich obchodziła 50-lecie swego istnienia.

*

W Mannheimie odbył się w listopadzie festiwal poświęcony Brucknerowi.

*

Wystawa muzyki zwyrodniałej, przeniesiona z Düsseldorfu do Weimaru — stanie się permanentna, przy czym przewiduje się wzbogacenie jej nowymi, aktualnymi okazami.

*

W Bambergu, gdzie E. T. A. Hoffmann był kapelmistrzem orkiestrowym w latach 1808—1813, odbył się niedawno festiwal muzyczny ku jego czci. Grano na nim między innymi fragmenty z opery romantycznej Hoffmanna

opartej na tekście Fouqué—„Undine" którą jak wiadomo wysoko cenił C. M. Weber,—oraz kilka dzieł symfonicznych. Zawiązało się też równocześnie towarzystwo im. E. T. A. Hoffmanna, które postawiło sobie za cel zaznajomienie publiczności z najlepszymi dziełami tego literata-muzyka.

*

W miasteczku Boppard, gdzie długi czas mieszkał Engelbert Humperdinck, zorganizowano ostatnio wystawę, poświęconą temu kompozytorowi. Wśród wielu rękopisów, umieszczonych na niej—widać manuskrypt „Jasia i Małgosi", która to opera rozsławiła imię Humperdincka i była już grana, od czasu premiery (w 1893 r.) — 11 tys. razy.

*

Nieznaną dotąd symfonię J. Haydna odkrył Dr. Gall w bibliotece uniwersyteckiej w Edynburgu. Znalezienie w Anglii symfonii mistrza jest zrozumiałe, gdyż Haydn jak wiadomo dwukrotnie jeździł na dłuższy czas do Anglii.

Symfonia ta powiększa szereg niedawno odkrytych utworów kompozytorów niemieckich. Znaleziono bowiem ostatnio, prócz Te Deum Nicolaiego (autora „Wesołych Kumoszek z Windsoru") — kilka utworów wokalnych Händla, 4 zagubione symfonie Mahlera, fragment z kwartetu Schuberta oraz 2 sonaty klawesynowe F. E. Bacha. Wydania tych ostatnich podjęła się firma Schott, dla uczczenia 150-letniej rocznicy śmierci kompozytora (14.XII. 1788 r.).

PALESTYNA

W Tel Awiwie zorganizowano trupę operową, która będzie grała w języku hebrajskim. Dyrekcja zapowiada, prócz normalnego repertuaru operowego — także szereg oper kompozytorów żydowskich.

STANY ZJEDNOCZONE

Z okazji 20-lecia istnienia festiwali muzyki kameralnej w Berkshire, zainicjowanych przez Elisabeth Coolidge „czarodziejkę, matkę - chrzestną muzyki kameralnej", jak czytamy na portrecie jej, ozdobionym wawrzynem — została wydana książeczka jubileuszowa, zawierająca programy koncertów, od powstania festiwali do roku obecnego. Przeglądając je widzimy ciekawy rys upodobań muzycznych amerykańskich. Najwięcej grywano na festiwalach tych — Brahmsa (20 utworów na 200 ogółem wykonanych), po nim idą w równych ilościach Bach i Beethoven (po 14 kompozycji), następne miejsca zajmują Schubert i Mozart (po 6 utworów), Haydn (3 kompozycje). Ze współczesnych kompozytorów pierwsze miejsce zajmują: Bridge (5 komp.), Ravel i Sowerby (po 4 komp.), Debussy, d'Indy, Reger, Malipiero, Clarke (po 3). Na pierwszym festiwalu w Berkshire wykonano kwartet Tadeusza Jareckiego, który też otrzymał nagrodę kompozytorską na r. 1918. Kwartet ten, był ostatnio wykonany w Poznaniu w czasie Tygodnia Muzyki Polskiej.

*

W Nowym Yorku zmarł Leopold Godowski, znany pianista-wirtuoz, piastujący przez szereg lat godność profesora w wiedeńskiej Meisterschule (po Busonim). Znany był także ze swoich 50 studiów, na temat etiud chopinowskich, z których zresztą nie wszystkie były szczęśliwie pomyślane, gdyż łączyły równocześnie elementy różnych etiud.

SZWAJCARIA

W listopadzie minęła 20-letnia rocznica istnienia orkiestry romandzkiej w Genewie, największej stałej orkiestry

szwajcarskiej, liczącej 84 członków. Prowadzi ją Ernest Ansermet.

*

Koło J. S. Bacha w Genewie, które obchodzić będzie w 1939 r. — 10-lecie swego istnienia, da w II-giej połowie lutego i na początku marca — 3 wielkie koncerty, z udziałem organisty Marcela Dupré i Wandy Landowskiej.

*

Studio radiowe w Zurychu wystąpiło w tym roku z nader pożyteczną inicjatywą — powierzając cykl koncertów symfonicznych młodym dyrygentom szwajcarskim i dając im okazję w ten sposób do spróbowania swych sił.

SZWECJA

Przygotowuje się do druku nader ciekawa publikacja, 558-miu melodii ludowych lapońskich. Zbiór ten jest owocem poszukiwań etnografa-amatora, naczelnika szwedzkiej stacji kolejowej, Karl Tiréna, który poświęcił całe życie badaniom nad muzyką Laponii. Część melodii zebranych przez Tiréna pochodzi z okolicy Härjedalen, przylegającej do granic północnej Szwecji. Są w nich melodie o charakterze magiczno-religijnym i fragmenty starożytnej epopei „chóry niedźwiedzi".

WĘGRY

W Budapeszcie, wystawiono na scenie opery królewskiej, w formie misterium — oratorium „Chrystus", jedno z trzech jakie Liszt napisał.

Z. S. R. R.

Sowieccy muzycy pracowicie przygotowują się do wszelkich konkursów, to też nic dziwnego, że często zdobywają na nich pierwsze nagrody. Obecnie, prawdopodobnie dla wybrania kandydatów na konkurs Ysay'a, mający się odbyć w 1940-tym roku — urządzono w Moskwie konkurs, na którym Jury z 150 młodych kapelmistrzów wybrało 47 kandydatów. Pierwsze nagrody otrzymali: Rachlin (Kijów), Meli Paszajew (Moskwa), Mrawinskij (Leningrad), Iwanow (Moskwa) i Kawerman (Rostow).

*

Dla uczczenia 125-tej rocznicy urodzin Michała Lermontowa (1814) — kompozytorzy sowieccy piszą szereg dzieł, do których natchnienie czerpią z utworów tego poety.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15